CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
ABRIL 1969

232

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

232

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 232 (ABRIL DE 1969)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

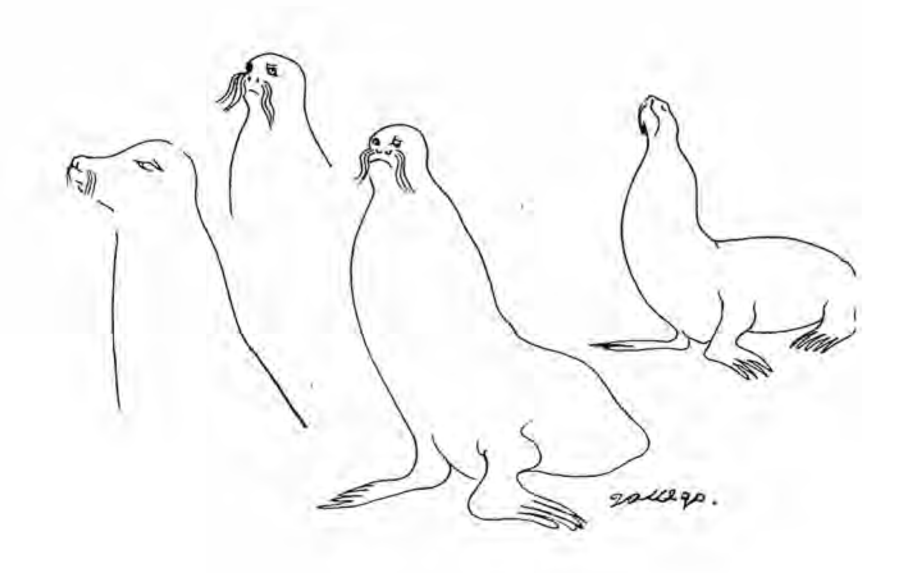
HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de GALLEGO.



ARTE Y PENSAMIENTO

ALREDEDORES DE VELAZQUEZ *

POR

PAULINO GARAGORRI

I. Góngora en Madrid

Góngora no lo pasaba bien en Madrid. La estampa de sus años madrileños como pretendiente en la Corte, que su correspondencia nos revela, es un buen ejemplo de la «España de Felipe IV» y de las singulares formas de vida humana que en ella se daban (1). Leyendo sus cartas casi perdonamos al pobre «capellán real» que olvide decirnos nada del mozo sevillano que le hizo un retrato y al que jamás nombra. De fechas próximas al viaje de Velázquez a Madrid en 1622, en el que tuvo ocasión de efectuar el cuadro, se conserva buen número de epístolas que dirige Góngora a su compadre cordobés Cristóbal de Heredia, quien le tenía arrendada la administración de sus bienes, y en las que lo mismo que en años anteriores y sucesivos, clama en desierto solicitando mayores ayudas para las angustias que pasa. Le escribe cartas «desolladas» porque tiene agotado el crédito y le oprimen los acreedores; asegura que los maravedís no han sido «jugados ni mal expendidos»; que su coche se halla tan roto que «a lo murciélago hago mis visitas de noche»; que anda en agosto «vestido con la misma ropa que en invierno, que diera calor, al no estar rota»; en la estación hiemal casi se consuela: «no puedo escribir de frío, si bien es tolerable su inclemencia, por haber confitado las inmundicias de las calles»; pasa hambre, pues le «ha sido menester vender un contador de ébano para comer estas dos semanas»; y, en fin, escribe, «haga vuestra merced lo que fuese servido que yo estoy para echarme en un pozo». En agosto del mismo año citado, cuenta cómo en una de esas calles ha perdido a su mayor protector, el conde de Villamediana: venía éste «de Palacio en su coche con el señor don Luis de Haro, hijo mayor del Marqués del Carpio; y en la calle Mayor salió de los portales que están a la acera de San Ginés un hombre que se arrimó al lado izquierdo, que llevaba

* *Velázquez y la imagen de la existencia* es el título de un libro todavía inédito. Algunas observaciones, destinadas a situarse en una nota a pie de página, crecieron demasiado e irán como apéndices al final del volumen. Las páginas que siguen contienen cinco de estos apéndices. Aunque en el contexto del libro obtendrán mayor significación, me atrevo a esperar que permitan una lectura independiente.

(1) Publicada en las *Obras completas* de don Luis de Góngora y Argote, edición de Millé y Giménez, Madrid (s. a.).

el Conde, y con un arma terrible de cuchillo, según la herida, le pasó del costado izquierdo al molledo del brazo derecho dejando tal batería que aun en un toro diera horror. El Conde al punto, sin abrir el estribo, se echó por encima de él y puso mano a la espada, mas viendo que no podía gobernalla, dijo: 'Esto es hecho; ¡confesión, señores!' Y calló. Llegó a este punto un clérigo que le absolvió, porque dio señas dos o tres veces de contrición, apretando la mano al clérigo que le pedía estas señas; y llevándolo a su casa antes que expirara, hubo lugar de darle la unción y absolverlo otra vez, por las señas que dio de abajar la cabeza dos veces. El matador [ilegible] tido de dos lacayos y del caballerizo de don Luis, que iba en una jaca, porque favorecido de unos hombres que salieron de los mismos portales, asombraron jaca y lacayos a espaldarazos, se pusieron en cobro sin haberse entendido quién fuese. Háblase con recato en la causa, y la Justicia va procediendo con exterioridades a más averiguaciones. Estoy igualmente condolido que desengañado de lo que es pompa y vanidad en la vida, pues habiendo disipado tanto este caballero, lo enterraron aquella noche en un ataúd de ahorcados que trajeron de San Ginés, por la priesa que dio el duque del Infantado, sin dar lugar a que hiciesen una caja. Mire vuestra merced si tengo razón de huir de mí, cuanto más de este lugar donde a hierro he perdido dos amigos. Vuestra merced me haga lugar allá [en Córdoba], que por ahora basta de Madrid y de carta» (23-VIII-1622). Su otro amigo —y protector— también muerto a cuchillo, pero degollado, era el marqués de Siete Iglesias, don Rodrigo Calderón. Mas nada refirió Góngora a su compadre de esa ejecución sino esto: «Su Magestad, Dios lo guarde, corrió muy gran peligro de precipitarse en Valsaín, habiendo herido un ciervo y queriéndolo seguir; mas llegando a una barranca de tres o cuatro lanzas de altura, hubo de parar y, pendiente sobre ella, ver el cobro que ponían los sabuesos al ciervo; al mismo punto, dos lebreles que tenía un lacayuelo de laja, arrastraron al que los tenía, pasaron por Su Magestad, cada uno por su lado, cogiendo la laja que los prendía al caballo las piernas, y haciéndole asentar las caderas, quebrándose a este tiempo la cuerda, donde concurrieron dos milagros: no caer el caballo hacia adelante, y quebrarse la cuerda, que era de cerdas y más gruesa que el pulgar. Quedaron muertos los circunstantes, y el Rey tan poco escandalizado, que preguntó qué había sido aquello. Votó fiesta el día, que fue de las Vírgenes, y observóse que fue en el que se hizo la justicia de don Rodrigo, para que se note que Dios le guardó a la misma hora casi que él estaba haciendo este servicio a Su Divina Majestad» (2-XI-1621) (2).

(2) Sobre el caso de Calderón véase el interesante y documentado estudio de Angel Ossorio: *Los hombres de toga en el proceso de don Rodrigo de Calderón*, Madrid (s. a.) (1919).

Mas no le «bastó» a Góngora Madrid, ni le arredaron estos infortunios. Nuevas ilusiones y algunas efectivas mercedes le hicieron despreciar el consejo que Fernández de Andrada dio a Tello de Guzmán:

Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son do el ambicioso muere
y donde al más activo nacen canas,

como éste lo había despreciado (3), y retuvieron al poeta en la Corte hasta que enfermó y volvió a Córdoba para morir.

La correspondencia de Góngora nos hace ver, por otra parte, que el poeta, al igual que hizo Velázquez con su pintura, no adoptaba el «oficio» de escritor como profesión y forma de su vida. Sólo una vez se refiere en estas cartas a sus versos, entreverándolos con sus hambres, para decir «Estoy haciendo copiar tres o cuatro borrones que he hecho estos días, razonables; porque como se ayune está más expedito» (20-I-1620). Posteriormente, aparece el proyecto de imprimir sus obras pero como recurso para sus apuros: «Yo traigo en buen punto la impresión y enmienda de mis borrones, que estarán estampados para Navidad; porque, señor, fallo que debo condenar y condeno mi silencio, pudiendo valerme dineros y descanso alguna vergüenza que me costarán las puerilidades que daré al molde» (11-VI-1623). Mas debió tener muy desatendida su obra poética, pues, al cabo de dos años encarga apremiantemente que se le compren copias de ella, aunque sea «por un ojo de la cara» (8-VII-1625), y cuando las consigue escribe que su cuidado es «añadir cuanto ha hecho después, para estampar este septiembre y procurar me valga aún la mitad de lo que me aseguran» (15-VII-1625), donde muestra bien claramente que el señuelo del provecho económico le mueve a ello. Por último (14-X-1625), cuenta que el conde-duque «ayer mañana, al pie del estribo, me dijo: 'Vuestra merced no quiere estampar.' Yo le respondí: 'La pensión [que Góngora solicitaba y pretendía] puede abreviar el efecto.' Replicóme: 'Ya he dicho que corre por vuestra merced desde 19 de febrero; en volviendo se tratará de todo. No tenga pena' (4). Con esto he quedado suspenso, porque veo que quiere sin duda que el hábito [que era otra pretensión de Góngora para un sobrino suyo] sea satisfacción de la dirección de mis borrones; y hállome impedido para la estampa, porque dos que quieren parte en ella es más de lo que

---

(3) En el discurso de Dámaso Alonso, «El Fabio de la "Epístola moral"», Madrid, 1959, donde se expone la peregrina vida del posible destinatario de la famosa epístola, coetáneo de Góngora, se aportan también algunas expresivas vislumbres sobre la época.

(4) Lo que nos declara que tanto el pobre Góngora como el valido dudaban de sus promesas.

me está a mí bien; y así estoy como la picaza, que ni vuela ni anda» (5). Es decir, que Góngora quedaba «suspenso» de que Olivares, que revela buen tino en ello, le provocase a publicarlos y estimara en tanto sus «borrones».

Todo esto declara manifiestamente que Góngora, como figura social, no se sentía poeta. Con lo cual se nos presenta el enigma de quién creyó ser Góngora. Sería una labor benemérita que quien pueda hacerlo se tomase el trabajo, sin duda nada fácil, de intentar explicarse qué significó en la vida de nuestro poeta, para él, su poesía. Es decir, qué fue para Góngora en su vida personal y para su tiempo «hacer poesía» y *ser* poeta.

Habría que situar para ello el «caso» Góngora en la trama del valor social de la literatura y del escritor, en particular, el poeta. ¿Por qué remitía tanto en dar el paso de publicar un libro de versos? Tampoco Quevedo lo hizo. Al parecer, el duque de Lerma vaciló antes de nombrarle capellán del rey a causa de sus versos. Y Luis de Saavedra, su sobrino y por disposición de Góngora heredero de la obra literaria del poeta, para nada se ocupó de ese legado. ¿Temía quizá tropezar con la Inquisición conforme ocurrió luego a López de Vicuña, el primer editor de sus *Obras*?

El centenario natalicio de Góngora ha sido ocasión de múltiples estudios acerca de su obra. Sin embargo, la crítica literaria, que ha sabido desmontar con ingenio y meticulosidad admirables la prodigiosa relojería de sus incompletas *Soledades*, no se decide entre nosotros a aproximarse a las nuevas *humanidades* e intentar alguna representación verosímil del sistema de afanes, esperanzas y penas que tejieron la humana vida del esencial poeta, que, sin embargo, no quería «estampar» sus versos y que temía que ello le costase «alguna vergüenza»...

II. Las tapadas

Para imaginar sin arbitrariedad cuál sería el enfrentamiento de Velázquez con sus modelos femeninos, y aun previamente, cuál pudo ser la intervención de la mujer en su vida, sería necesario que supiésemos representarnos con cierta precisión el papel que a la mujer correspondía

(5) También se acusa en estas cartas que Góngora fue un poeta irreprimible. Aunque sus destinatarios parecen bien romos a esas gracias, se le dispara en pura pérdida el estro poético: al referir los descubrimientos que trae la requisa de los bienes del marqués de Siete Iglesias alude a «un perro que hallaron con un collar de diamantes» y concluye «Sin duda tenía deudo con la canícula, pues competía sus estrellas» (16-IV-1619). En otra ocasión cuenta que su casa es un dedal de plata, por lo angosta y cara (13-VIII-1619) (por cierto, Quevedo la compra y como, según costumbre, retrasa Góngora el pago, lo pone en la calle). Y retrata así a su más frecuente corresponsal: «Ya conoce V. m. a Cristóbal que tiene cara de grifo y cola de pavón» (19-V-1619).

en la España del siglo XVII. Pero salvo rasgos y anécdotas nada sabemos de él porque no se ha estudiado. Cabe sospechar, sin embargo, que fue especialmente decisivo para los contemporáneos de Felipe IV. En un cuadro de Velázquez, la *Vista de la ciudad de Zaragoza,* se ha podido identificar la figura de uno de los tipos femeninos más influyentes y expresivos de aquella sociedad. La idea de dedicar un retrato formal a una «tapada» debió ser impensable, pero en un paisaje con figuras que es el género de este lienzo —como el de la *Cacería en El Hoyo—*, Velázquez pudo deslizar su imagen y dejarnos el único testimonio pictórico de este activo personaje (6). La «tapada» no era una novedad en la «España de Felipe IV», mas, probablemente, tuvo en aquellos años la oportunidad de su máximo imperio.

Ya Federico Zuccaro, en su *Relación de un viaje al Escorial, Aranjuez y Toledo,* en 1586, nos dejó en su descripción de Toledo un valioso relato de su encuentro con las tapadas: «... aquellas mujeres de Toledo, tan lindas y tan hermosas; por más que yo de tal cosa poco testimonio puedo dar, porque andan tapadas de manera que apenas se [les] ve medio ojo; más, por ello se puede deducir que son gentilísimas, ingeniosas a maravilla, pues motejan tan graciosamente a todos... Lo que me queda por deciros ahora será de las costumbres de la ciudad y de las mujeres de Toledo, que tienen fama de ser las más bellas, gentiles y corteses de toda Castilla; mas, por andar tapadas, como dije, con un velo negro que las cubre del todo, no puedo de tal cosa dar muy segura afirmación; bien que alguna campesinota que por los caminos vecinos a la ciudad encontramos —que no van tapadas— eran graciosas y bellas, de lo cual parece se pueda decir que lo sean en mayor grado las de la ciudad; las cuales tienen tanta soltura, como dije, por andar tapadas y encerradas de aquella manera, que les es lícito decir lo que más les place a cada una y a cada uno; y lo que es gracioso y extravagante, que acometen a cualquiera que sea, ya forastero, ya conterráneo, gentiles hombres o señores y al rey mismo, y le dicen veinte mil cosas de risa y de burla con tanta gracia y prontitud que es un asombro. Algunas se aproximaron a la carroza en donde estaban el rey, la infanta y el

---

(6) La definición de lo que en cada situación histórica sea posible o imposible de hacer, es uno de los más valiosos criterios para acercarse a la comprensión de un dato, o de un hecho, pero, en raras ocasiones, algunas sorpresas inclinan a lo contrario, es decir, a sospechar que todo es posible en todo tiempo. Decimos que un retrato de «tapada» era impensable, pero, por ejemplo, el retrato pintado por Antonio Puga (1602-1648) que, donado por el señor Frederick Mont al Museo del Prado en reciente fecha se puede ahora contemplar, es, al parecer, auténtico, y, a la vez, diríamos que inverosímil para esa época.

No parece resuelto, como es sabido, qué mano trazó las figuras de la *Vista de Zaragoza,* si fue Mazo o Velázquez, pues el caso está en discusión. Pero esta imagen de una tapada y su acompañante quizá resulte crítica, pues ocurre que, según advierto, es de idéntica composición a la que aparece en el cuadro *Un estanque del Buen Retiro,* en el Prado, que se atribuye a Mazo.

príncipe (que es un niñito de siete a ocho años muy garbosillo) y saludaron al rey, a la infanta y al príncipe, dándoles la bienvenida con tanta gracia y prontitud que el rey y la infanta y todos reían con mucho gusto el traje y la soltura y libertad, que aquí de otra suerte no se dejan conocer. Por lo demás, son honestísimas y de bien, puesto que esto lo hacen no sólo las mujeres del pueblo sino también las distinguidas y las señoras por capricho; y conservan esta soltura y traje. Si hubiera tenido más práctica de la que tengo en la lengua española, al menos habría gustado algo de sus conversaciones; aunque no faltaron, tampoco, las que reconociéndome extranjero me motejasen con mucho garbo; a lo que yo, no sabiendo decir otra cosa que darle las gracias de la merced y favor que me hacían, les supliqué que si querían hacerlo del todo me desengañasen de una opinión que había formado, que todas las mujeres de Toledo eran tuertas y tenían algún secreto defecto en el rostro, pues todas andaban tapadas así; pero, si eran sin tacha, graciosas y bellas, como tenían fama, que algunas usasen conmigo, como forastero, tanta merced y favor que se descubriesen, para que no me quedase tal error en la mente; mas todo era en vano mi decir, porque no me entendían ni yo podía entenderlas».

Pero este garabato no era exclusivo de las toledanas. De las mujeres de Sevilla, escribía Alonso Morgado: «Usan el vestido muy redondo, précianse de andar muy derechas y menudo el paso, y assi las haze el buen donayre y gallardía conocidas por todo el Reyno, en especial por la gracia con que se loçanean y se atapan los rostros con los mantos, y miran de un ojo» *(Historia de Sevilla,* Sevilla, 1587).

La ambigüedad de estas lindezas aparece en el hecho de que el Capítulo de Cortes reunido en Madrid, en 1586, dirigió a Felipe II una petición en que se decía: «Ha venido a tal extremo el uso de andar tapadas las mujeres, que dello han resultado grandes ofensas de Dios y notable daño de la República, a causa de que en aquella forma no conoce el padre a la hija, ni el marido a la mujer, ni el hermano a la hermana, y tiene la libertad y tiempo y lugar a su voluntad, y dan ocasión a que los hombres se atrevan a la hija o mujer del más principal como a la del más vil y bajo, lo que no sería si diesen lugar, yendo descubiertas, a que la luz discirniere las unas de las otras, porque entonces cada una presumiría ser y sería diferentemente tratada, y que se viesen diferentes obras en las unas que en las otras, demas de lo cual se excusarían grandes maldades y sacrilegios que los hombres vestidos como mujeres y tapados, sin poder ser conocidos, han hecho y hacen, y finalmente, se evitarían tanto número de pecados hechos por este mal uso, que respeto de ello no son de consideración algunas buenas obras que las señoras y mujeres honradas hacen tapadas, ni las comodidades que

esto les es de hacer para que se deje de remediar un daño tan grande y evidente. Pues conforme a razón y derecho... Suplicamos a V. M. mande que ninguna mujer ande tapada, debajo de la pena, por la forma que pareciese ser más conveniente, para que esta ocasión de tanto daño cese.» Conforme a esta petición el rey prohibió el uso del tapado: «Mandamos que ninguna mujer, de cualquier estado, calidad y condición que sea, en todos estos nuestros Reynos, pueda ir, andar ni ande tapado el rostro en manera alguna, sino llevándolo descubierto; so pena de tres mil maravedís por cada vez que lo contrario hiciere, aplicados para la nuestra Cámara, Juez que lo sentenciare, y denunciador: y mandamos á las nuestras Justicias, que de su oficio, aunque no preceda denunciación, procedan á la observancia y cumplimiento de lo suso contenido; con apercibimiento que, no lo haciendo, se les hará cargo, en las residencias que se les tomaren, de cualquier negligencia que en ello hayan tenido, y serán castigados por ella» *(Novísima recopilación de las leyes de España,* Madrid, 1805, tomo III, p. 189).

Sin embargo, el uso continuó y se extendió. El escritor portugués Thomé da Veiga, en sus relatos sobre el reinado de Felipe III, escribe: «Esto de disfrazarse las grandes señoras es lo corriente cuando van a distraerse a lo que ellas llaman 'picardear'... Cuando van así tapadas, dicen cuanto se les viene a la boca» *(Pratilogia).* En 1610 se mandó nuevamente guardar la citada pragmática, pero el uso del tapado obedecía a tendencias enérgicas, y la costumbre debió ser más fuerte que la ley, porque de nuevo en 1639, Felipe IV hubo de promulgar una nueva pragmática más conminatoria: «Hemos entendido, que de la falta de observación de la Ley anterior [de 1586], y sus confirmatorias de los años 593 y 610, han resultado algunos daños é inconvenientes en deservicio de Dios y nuestro; y deseando proveer de remedio conveniente, mandamos, que en estos Reynos y Señoríos todas las mujeres de cualquier estado y calidad que sean, anden descubiertos los rostros, de manera que puedan ser vistas y conocidas, sin que de ninguna suerte puedan tapar el rostro en todo ni en parte con manto ni otra cosa; y que cerca de lo susodicho se guarden, cumplan y executen las dichas leyes y pragmáticas con las penas en ellas contenidas; y además de los tres mil maravedís, que por ellas se imponen, por la primera vez caigan é incurran en perdimiento del manto, y de diez mil maravedís aplicados por tercias partes, y por la segunda los dichos diez mil maravedís sean veinte. Y se pueda imponer pena de destierro según la calidad y estado de la mujer: y por lo que conviene la infalible execusión y observancia de todo lo suso dicho, mandamos, que donde no hubiera denunciador, se proceda de oficio; y que ningún Consejo ni otro tribunal, Juez ni Justicia de estos Reynos pueda moderar la dicha pena, ni dexarla de

executar; y si lo contrario hicieren, se les hará cargo de ello en las visitas y residencias, y se les impondrá la misma pena que por esta ley se impone, y por las dichas leyes están impuestas, y otras mayores á arbitrio de nuestro Consejo. Y ansimismo mandamos, que ninguna mujer se pueda valer del privilegio o fuero del marido quanto á la contravención de esta y de dichas leyes; cometiendo, como cometemos privativamente, el conocimiento y castigo á las Justicias ordinarias: y queremos, que sobre lo suso dicho no se pueda formar competencia, ni admitirse ni declinarse la dicha Jurisdicción ordinaria» *(Ibídem).*

Pero a tanto rigor debió acompañar igual ineficiencia, porque, por ejemplo, Gramont (hijo), en sus *Memorias,* al describir la llegada al alcázar madrileño del mariscal de Gramont, en 1659, cuenta: «El mariscal casi no podía subir la escalera por la multitud de gentes que allí había: todo el mundo corría tras él; los que le habían visto querían volverle a ver; y aunque estuviese rodeado por todas partes, hombres y mujeres le tiraban del traje para hacerlo volver de costado, y le cortaban el paso para obligarle a detenerse. En cuanto a mí, que iba muy elegante, era muy joven y estaba muy adornado y marchaba a su lado, fui arrebatado como un cuerpo santo por las *tapadas,* que son las mujeres alegres de Madrid, las cuales, cogiéndome a la fuerza, después de haberme robado todas mis cintas, poco faltó también para que no me violasen públicamente, lo que indudablemente habría sucedido si el almirante de Castilla y otros dos o tres grandes, descubriendo el riesgo que corría, no me hubiesen arrancado con violencia de entre los brazos de esas carroñas desenfrenadas. Fue, pues, con mucho trabajo como el mariscal de Gramont llegó hasta las habitaciones del rey...» (en *Viajes de extranjeros por España,* Madrid, 1959, tomo II, página 528). Por sorprendente que hoy nos parezca semejante promiscuidad otros testimonios confirman la desenvoltura con que las tapadas circulaban por los corredores de palacio y por las calles de Madrid. En las *Cartas de jesuitas,* con fecha de abril de 1643 y ya desterrado el conde-duque en Loeches, se refiere el siguiente suceso: «La de Olivares se ha hecho reacia [en abandonar la corte] con despecho de palacio y del pueblo, y un día de estos, yendo la reina y la de Olivares por los corredores de palacio, llegaron unas tapadas a las damas [que acompañaban a la reina] y las dijeron 'bellacas, ¿cómo sois para tan poco que no echáis a esta mona de casa?', y ellas respondieron: 'harto hacemos y no podemos más; ella se irá'. La condesa [de Olivares] se echó a los pies del rey, quejándose de cómo la trataban, y el rey le dijo: 'Condesa, ya os he dicho que embarazáis, y que no he de castigar a un pueblo que piensa que tiene razón', y la dejó» (tomo V, página 68). En los *Avisos,* de Jerónimo de Barrionuevo, se cuenta que

un día de 1658, «volviendo el rey al Retiro por los Agustinos Recoletos, atropelló con el coche un jumentillo de un pobre hombre que sacaba tierra, y aunque procuró detenerse, le hizo pedazos; clamó el hombre la pérdida de su hacienda, y [el rey] le hizo dar un doblón de a ocho, otros dicen que dos, y preguntándole unas tapadas por la salud del príncipe, afectuosamente les respondió que ya estaba bueno, y les quitó el sombrero» (tomo IV, p. 167). Y el mismo Barrionuevo, en otro lugar, se vale de la reconocida malicia de estas embozadas para atribuir cierta ambigüedad al llanto con que la infanta María Teresa se preparaba para su viaje matrimonial: «Al despedirse de los santuarios de esta corte se le han visto humedecidos los ojos de ternura; pero nuestras tapadas, que a nadie perdonan nada, lo dijeron de suerte que se dejaron oír que aquellas lágrimas de los ojos eran risas del corazón» *(ibídem,* p. 255).

Ricardo del Arco, en su monumental estudio sobre *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega,* Madrid, 1941, también halla, naturalmente, más de una vez a las tapadas, como en estos versos de *El príncipe perfecto:*

A los dobleces del manto
se asomó por un resquicio
un ojo como un diamante:
brillaba de puro fino.

Fugaz visión que, sin embargo, basta, pues el verso siguiente dice:

Doña Clara me parece.

(Obra citada, p. 522.)

Y Julio Monreal, autor de *Cuadros viejos* (colección de pinceladas, toques y esbozos, representando costumbres españolas del siglo XVII), Madrid, 1878, excelente libro sobre su tema titular, en otro artículo análogo pero no recogido en ese volumen, «Lo que tapa un manto. Costumbres del siglo XVII» (publicado en el almanaque de *La Ilustración,* para el año 1882, Madrid, 1881), también acopia citas sobre las tapadas y en muchas transparece la inspiración entonces dominante de la bizarría bélica; así, en esta de Antonio Hurtado de Mendoza (de *El marido hace mujer,* jornada II):

...¡qué de hazañas
ha hecho un ojo tapado!
¡En un cendal emboscado
un escuadrón de pestañas!

Pero mi intención al insistir en las tapadas es sólo destacar que en la «España de Felipe IV» tuvo especial relieve la situación e intervención

de la mujer. No hay, probablemente, mejor introducción al tema que las novelas de doña María de Zayas, que reeditó González de Amezúa —Madrid, 1948 y 1950— con sendos prólogos de discreta erudición; y también la demás novelística del XVII, a la que recientemente se ha incorporado, exhumada por primera vez, la notable «novela» *Los peligros de Madrid,* de 1646, por Baptista Remiro de Navarra, reimpresa por la Sociedad de Bibliófilos en 1956. Sobre el caso concreto de la morisca costumbre de las tapadas, que sería un expresivo capítulo de ese estudio nunca efectuado, no conozco sino los artículos de Angel Stor «Mantos y velos» y «El tapado y las tapadas» publicados en *La Ilustración Española y Americana,* 1896, I, páginas 111 y 326, y el antes citado de Julio Monreal; una nota al pie de Rodríguez Marín en su edición crítica de *El diablo cojuelo,* Madrid (1918, p. 240), que no los cita; y el libro de Antonio de León Pinelo: *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres, con sus conveniencias y daños,* Madrid, 1641, que se ocupa de la aludida pragmática de 1639. Pero la función de la mujer en la estructura social de la España de Felipe IV que habitó Velázquez es un libro no escrito (7).

III. La popularidad de Velázquez

Además de las alusiones que dejamos referidas, entre las que destaca la paradójica de Quevedo, que tan atinada parece como concepto y resulta proceder de tan indeterminada y vacilante resolución (8), y la que no es alusión, sino elisión de Pellicer (pues se refiere a un cuadro del rey que ha podido identificarse con el «Felipe IV de Fraga», pero sin él nombrar siquiera al pintor), constan, ciertamente, otras referencias literarias en que el nombre de Velázquez aparece consignado. La enumeración seguida de los autores contemporáneos que le mencionan ha inducido a pensar que su fama no fue menguada, sino sobresaliente. Se subraya que los escritores que lo nombran son, en ver-

(7) Deleito Piñuela en *La mujer, la casa y la moda (En la España del Rey poeta),* Madrid, segunda edición, 1954, acopia varias citas literarias sobre el particular. Las *Memoirs* de lady Fanshawe, mujer de sir Richard Fanshawe, embajador de Carlos II ante Felipe IV desde 1664, a juzgar por los extractos que reproduce Martin Hume en *La corte de Felipe IV* (versión castellana, Barcelona, 1949), pueden contener curiosa información sobre el tema, dada la condición de su autora, menos novelera, al parecer, que la demasiado famosa madame D'Aulnoy en su *Relación que hizo de su viaje por España;* véase, del duque de Maura y A. G. Amezúa, *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la condesa D'Aulnoy*, Madrid (s. a.), réplica y análisis de la España de aquel tiempo.

(8) Aclaro en el texto del libro que la *Silva* de Quevedo, en rigor, no llegó propiamente a existir, pues sólo consta en dos borradores, que publicó Alderete póstumamente, en 1670, los cuales son, en buena parte, ilegibles —por incoherentes— y, para colmo, en uno de ellos, donde en el otro se nombra a Velázquez el nombre que aparece es el del pintor Juan de la Cruz.

so, Jerónimo González de Villanueva, Luis Vélez de Guevara, García de Salcedo Coronel, Gabriel Bocángel, Manuel de Gallegos, Antonio de Mendoza, Manuel de Faria y Sousa, Enrique Vaca de Alfaro, Fernando de la Torre Farfán y un italiano, Marco Boschini; y, en prosa, Diego de Saavedra y Fajardo, Baltasar Gracián, Lázaro Díaz del Valle, Francisco de los Santos y Jusepe Martínez. En efecto, si todos estos autores se ocupasen directamente de la pintura del pintor Velázquez, y ello es lo que con espontánea ingenuidad presumimos, habría que reconocer su notoriedad; pero ocurre que analizando el alcance efectivo de tales citas, en relación con la fama de Velázquez, el resultado nos confirma, por el contrario, la tenuidad de su renombre.

Por lo pronto, varias de ellas se debilitan por la circunstancia de que no se publicaron en vida de Velázquez; otras iban en textos que no llegaron a madurar y han sido exhumados hace pocos años por la crítica erudita. Carecen, pues, de la efectiva resonancia multiplicada que acompaña a la coetánea publicidad; y, de no hacerse esta advertencia, se la supondríamos gratuitamente.

De otra parte, los versos de Villanueva (publicados por Pacheco, 1649), de Vélez de Guevara (por mera atribución de Palomino, ya en 1724), de Salcedo Coronel (1627) y de Faria y Sousa (1646) no tanto están motivados por el pincel de Velázquez —a quien no nombran salvo Villanueva—, sino por el tema por él representado en el lienzo. Si el cuadro fuese de otra mano esos autores hubiesen celebrado con igual convencionalidad a la imagen del rey, del conde-duque o de la rendición de Breda. Hoy esos lienzos nos parecen ante todo *de* Velázquez, pero entonces eran para sus contemporáneos, principalmente, la imagen *de* esos personajes y hecho de armas. Y si subrayan la semejanza o representatividad del lienzo alabando la destreza del artista en conseguirlo, importa advertir que ése es uno de los retóricos tópicos más sobados e impersonales en la literatura del tiempo. Otro próximo ejemplo de esta ambigüedad, y de la necesidad de interpretar los juicios de épocas diferentes con las anteojeras propias a cada una de ellas, lo ofrece Zurbarán: nos escandaliza que tuviera que someterse a muy precisas instrucciones al ejecutar ciertos lienzos de tema religioso, pero la obra que se le encomendaba era la artesanía de fabricar imágenes de santos, cuya evocación era entonces lo sustancial del cuadro (9).

---

(9) Acostumbrados a la contemplación de los cuadros en los museos no tenemos en cuenta lo que ello tiene de anormal y violento. En los museos de Bellas Artes, al igual que en los de Historia Natural, lo que se nos ofrece son piezas anatómicas o conjuntos artificiales que alteran el organismo original, la función efectiva a que servían esas partes del animal, o esos objetos de devoción, homenaje o decoración. Sobre Zurbarán véase *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique,* París, 1960, por Paul Guinard. Como ejemplo de los distantes

Y veamos en su detalle cada una de las restantes menciones de Velázquez. Gallegos escribió (1637) una silva «topográfica» en la que celebra y describe el salón de reinos y los cuadros en él colgados, obra de varios pintores, entre los que se contaba Velázquez, al cual nombra con precisión y elogio. El epigrama de Bocángel se dice dedicado a un cuadro de Velázquez, también por mero testimonio de Palomino, pero la edición (1637) de los versos no confirma esa dedicatoria. El poema de Antonio de Mendoza (1690), aunque nombra a Velázquez, está dedicado y consagrado a la condesa-duquesa de Olivares, y Velázquez aparece sólo como ejemplo de pintor. La Torre Farfán (1663) alude a Velázquez a la vez que a Jáuregui, Herrera y Murillo como pintores famosos, pero en una acotación convencional de su libro y en prosa. En cambio, Vaca de Alfaro le dedica el suyo (1666) con versos laudatorios; pero eran muy amigos, tanto que redactó su epitafio. Y Marco Boschini (1660), al relatar su verosímil entrevista con Velázquez en Venecia —en 1651—, nos prueba que, en efecto, el pintor del rey

...mandà da quela gran Corona
per aquistar dei quadri a forza d'oro

le era conocido y, a la vez, señala que la comisión que llevaba contribuía a dorar el brillo de su fama (9 bis).

Si pasamos a los prosistas, en la *República literaria* (1655), de Saavedra Fajardo, hallamos el nombre de Velázquez en la siguiente cir-

---

supuestos entre el XVII y nosotros recuérdese que el Conde Malvasia, en su *Felsina pittrice*, Bolonia, 1678, cuenta que Felipe IV, por intermedio de Velázquez, pidió a Miguel Colonna que en la Galería de la Reina, donde a determinada altura se hallaban reunidos todos los Tiziano de palacio, pintase al fresco bajo ellos una serie de *finti quadri* para hacer juego (el pintor se resistió a tamaño diletantismo); o que el barón Vatavill (Vatteville), según refiere Filippo Baldinucci en sus *Notizie*, Firenze, 1681, quien poseía varios Velázquez, los estimó *non del tutto finiti* y encomendó al pintor Jacobo Cortese *vi metesse la mano per finirgli, siccome fece*. En fin, la dificultad para situarnos en aquel tiempo es tan grande que hasta el inconsciente labora en ello: suele darse el «don» a Velázquez que no lo recibía, y así en *Varia velazqueña* se le pone el «don» en dos documentos (vol. II, pp. 258 y 263, Madrid, 1960) cuyo original no lo lleva. Importa advertir que el conocimiento de la historia tiene su inflexible matemática, aunque ésta no se exprese en cifras, sino mediante la precisión de lo que, en cada situación, es posible o imposible. Pero esa «cuenta» es mucho más difícil de hacer que las operaciones que se pueden realizar con los abstractos e intercambiables números.

(9 bis) MARCO BOSCHINI: *La carta del navegar pitoresco*, edizione critica, a cura di ANNA PALLUCCHINI, Venezia-Roma, 1966, p. 77. Esta oportuna reedición (efectuada por la veneciana Fondazione Giorgio Cini) permite manejar un libro muy importante para la comprensión artística del seiscientos. La anotación copiosa contiene una labor extraordinaria y utilísima. Lástima que, sin embargo, el caso de Velázquez contenga algún error. Aparte el inexplicable de denominarle «Diego Velásquez de Mendoza», enmienda la fecha de «l'ano mile sie cento e cinquantum» que da Boschini sin advertir que Velázquez pudo retornar a Venecia al comienzo de ese año. Consta que en diciembre de 1650 estaba en Módena.

cunstancia: al describir, en su onírico viaje, a las artes «subalternas» y semimecánicas, tras referirse a diversos pintores de la antigüedad, se sorprende del «hábito y aire español» de algunos, y advierte que se trata de Navarrete y de Velázquez; este último se halla retratando al Rei Filipe Cuarto... con tan airoso movimiento i tal expresión de lo magestuoso y augusto de su rostro, que en mí se turbó el respeto y le incliné [al monarca] la rodilla i los ojos» (10). Y de Gracián, en *El criticón* (1653), encontramos que al describir una chalupa fabricada con hiperbólico esmero escribe que parecían sus «velas lienzos del antiguo Timantes, y del Velázquez moderno» (crisi XII). Y esto es *todo*. Porque las tres restantes alusiones eran inevitables. La mención de Jusepe Martínez (que consta en su libro publicado por Carderera, 1866) por ser estrecho amigo suyo; Velázquez pintaba en su casa durante su estancia en Zaragoza. La de Lázaro Díaz del Valle, igualmente incondicional suyo; y consta, además, en un iniciado y fragmentario borrador para un libro sólo publicado por Sánchez Cantón en 1933. Y la de Francisco de los Santos, que aparece en su *Descripción*... (2.ª edición, 1668) del monasterio de El Escorial, es debida a que entre los cuadros allí colgados figuraba entonces «La túnica de José»; además redacta una breve semblanza del pintor (11).

El análisis de las citas reduce, pues, notablemente la fama que promete su seriada enumeración. Para apurar el tema habría, en verdad, que dar otros pasos. Por lo pronto, cotejar su notoriedad con la de los artistas coetáneos y congéneres. Y también, lo que no es fácil, puntualizar los lugares en que su omisión sorprende y brilla por su ausencia (12).

---

(10) La *República literaria* es un libro extraño —como es sabido, juvenil, pero póstumo y aparecido bajo seudónimo— de ingrata lectura y más ingrato argumento: la burla fácil de todas las ciencias, la exaltación de la sabiduría de los filósofos escépticos, para concluir proclamando una tosca moral estoica negativa a la que tantas veces resulta aficionada la mente perezosa de los españoles. En un lugar próximo al citado alude al caballero Bernini, y allí sí elogia concretamente a una obra suya: la prodigiosa *Dafne*, hoy en la Galleria Borghese.

(11) Esta primera semblanza que ya muerto se le ha hecho a Velázquez, dice: «El autor de ella fue Diego Velázquez, pintor de Cámara del Rey Felipe Cuarto el Grande, y su ayuda de Cámara y aposentador mayor; Caballero del Hábito de Santiago, a quien Su Majestad honró mucho por sus prendas y lealtad con que le sirvió y por el cuidado que puso en que su real Palacio fuese, como es en materia de los adornos de la pintura, de los mayores que hay entre los Monarcas del mundo, y por el que mostró aquí también, en la composición de esta maravilla, en ese mismo género, para que fuese tan admirable en la pintura como en la fábrica. De orden de Su Majestad, que Dios haya, compuso la Sacristía, la Aulilla, el Capítulo del Prior y otras piezas, de tan grandiosas pinturas originales, como hemos visto e iremos viendo, unas que se estaban aquí desde Felipe Segundo otras que por su diligencia se trajeron de diversas partes de Europa. Fue de famoso gusto y elección. En hacer retratos, excelente; y en ésta y otras pinturas se ve que no lo era menos en cuanto ponía mano.»

(12) Una aportación muy considerable se ha obtenido con los cinco volúmenes de *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923-1941, recopiladas y anotadas por Sánchez Cantón, y el apéndice que supone la *Contri-*

Pero además de estos testimonios literarios, para situar la extensión de la fama del pintor Velázquez durante su vida, se cuenta con la excepcional documentación acarreada por los 148 testigos que deponen en el interrogatorio practicado al hacerse la «información» para otorgarle el hábito. Se trata de un documento reproducido en *Varia velazqueña*, tomo II (Madrid, 1960), y de valor excepcional sobre Velázquez y como imagen de la época (los juramentados informadores además de hacer constar el resultado de los interrogatorios detallan puntualmente sus propias andanzas y aventuras). Y, sin embargo, resulta dificilísimo extraer de él aportaciones positivas para apreciar la fama de Velázquez como pintor. Aunque los interrogados son presuntos conocedores de Diego Velázquez por razones de alguna vecindad con él, en su mayor parte, o no saben absolutamente nada de su persona, o, conociéndola, tratan de favorecerle y emborronar su condición de pintor porque de ella podría resultar un impedimento a su pretensión. De suerte que las alusiones a su pintura son ocasionales y van envueltas en segundas intenciones que nos exigen, a su vez, mirarlas al trasluz para extraerles rendimiento. A la «peligrosa» pregunta acerca de si el candidato practica oficios viles o mecánicos, abundan las respuestas que, en efecto, consienten en reconocer que es conocido como «el pintor del rey», pero declaran que, propiamente, no es pintor, sino criado de Felipe IV, y por tener «espontáneamente» esa habilidad el rey, a veces, le manda que pinte. Y su acción de pintar, al proceder en la órbita sobrehumana de la realeza, pierde ya todo carácter significativo para su estimación artística.

El averiguar con algún rigor la extensión efectiva de la fama pictórica que en vida acompañó a Velázquez exige, pues, una compleja hermenéutica. Es patente, a mi juicio, que no gozó de una fama que, con todas las correcciones del caso, pudiéramos llamar «normal». Pero esta anormalidad se halla en buena parte justificada y ante todo por tres poderosas razones: que su obra principal se hallaba recluida en el alcázar real; que él no quería ser tenido por pintor (posiblemente este último dato puede ayudarnos a comprender su voluntaria «invisibilidad»), y, además, que por los caracteres insólitos y extemporáneos de sus cuadros incluso quienes los frecuentasen y admirasen se verían dificultados para expresarse en tópicas alabanzas.

Y conviene advertir que la impopularidad continúa (13) y llega has-

---

bución de la literatura a la historia del arte, Madrid, 1943, por Miguel Herrero García; así como los ensayos de Emilio Orozco sobre las relaciones entre pintura y literatura publicados en la revista *Escorial,* núms. 11 y 13, agosto y noviembre 1941.

(13) Lafuente Ferrari, por ejemplo, se ha referido en su artículo «Borrascas de la pintura» *(A. E. A.,* marzo, 1944) a una minuta que el primer secretario de la Academia de Bellas Artes dirige en 1751 al ministro José de Carvajal y Lán-

ta nuestros días. Sin la pretensión de abordar el tema, señalaré incidentalmente que Jovellanos, al llamar la atención sobre nuestro pintor, escribe: «Ninguno más digno de ella, ninguno más menesteroso; si no por olvidado, al menos por poco conocido.» Que cuando en 1810, José Bonaparte resuelve enviar a Napoleón cincuenta cuadros de la escuela española, sólo figuran —al parecer— dos de Velázquez en la selección (14). Que David Wilkie, en carta a Robert Peel, de 28 de enero de 1828, le da cuenta de que se ha vendido en Madrid un cuadro de Velázquez «muy barato» (15). Y que, recientemente, pueden tropezarse algunos rasgos que prueban que incluso las minorías lo transitan escasamente. Por ejemplo, en la *Historia social de la literatura y el arte* (16), de A. Hauser, no se le menciona ni utiliza; en *Les voix du silence,* de Malraux, surge su nombre sin relieve, o para estampar una tontería: «Au Prado, on a prudemment isolé les *Menines* qui tuaient la moitié des Velázquez» (17). En cambio, uno y otro libro tratan ampliamente del Greco, cuya buena prensa no decae desde su redescubrimiento. Lo propio sucede en la *Introducción al siglo de oro,* de Ludwig Pfandl: el Greco es, escribe, «el más genial intérprete de la densidad, de la emotividad interior del alma española»; por el contrario, Velázquez «no supo comprender ni interpretar lo que hay de más sustantivo y grande en el alma de España» (18). También Marañón, aunque por otro rumbo, cayó en el surco. Velázquez, escribe, «era un formidable pintor... pero un hombre sin ninguna complicación. Nuestro Theotocópuli era, además de un artista extraordinario, un hombre de excepción». No se compadece bien este juicio del admirado polígrafo con lo que inmediatamente antes ha reconocido: «De Velázquez sabemos algunos detalles de su vida, pero nada de cómo era» (19).

Pero, de otra parte, esta tan escasa fama de Velázquez entre sus contemporáneos, ¿pudo obedecer además a más secretas cautelas del propio pintor? Julio Caro Baroja abre esa cuestión en un artículo de notable interés acerca del «misterio» velazqueño («Sombras en torno a Velázquez», en *Revista de Occidente,* Madrid, agosto 1963).

Mas, en definitiva consecuencia, sean cuales fueren las razones o

---

caster, y en la que enumerando pintores que eran famosos en 1634, nombra a Carduncho, Lanchares, Pedro de las Cuevas y no a Diego Velázquez.

(14) El conde de Toreno —*Historia del levantamiento...,* libro XXII— se maravilla porque «se libertasen del saqueo las más señaladas obras que salieron del pincel divino de nuestro inmortal Velázquez».

(15) Revista *Goya,* núm. 33, noviembre-diciembre, 1959, p. 180.

(16) Madrid, 1957, 3 volúmenes.

(17) París, 1953, p. 447.

(18) Barcelona, 1929, pp. 295 y 299. Hay en el libro otras inepcias, especialmente en el capítulo «Idealismo y realismo».

(19) *El Greco y Toledo,* Madrid, 1956, p. 260.

motivos del caso, la precaria notoriedad del pintor Velázquez desmiente al mitógrafo Palomino y se confirma por quienes analizan los hechos efectivos. Así, José Manuel Pita Andrade, en su estudio «Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la casa de Alba» (*Varia velazqueña*, vol. I, p. 400), escribe: «Confieso que aquellos legajos se mostraron desde el primer momento parcos en datos aprovechables. En los documentos referentes a sucesos transcendentales vividos por el pintor, la figura de don Diego se esfuma como si nada tuviera que ver con los sucesos que rememora Palomino. Por fuerza ha de admitirse que el papel jugado por Velázquez en la corte de Felipe IV debió ser mucho menos importante de lo que Pacheco y el autor del *Museo pictórico* quieren dar a entender.» Y Estrella Bruneti (en «Per il soggiorno fiorentino del Velázquez», *ibidem*, p. 298) nos informa de que en la correspondencia entre Cosimo da Castiglione, enviado extraordinario en Madrid, y Francesco Panciatichi, secretario de estado en Florencia, da cuenta aquél, en 1689, de su propósito de adquirir unos autorretratos de Velázquez, Herrera, Carreño y Murillo, a lo que se le contesta que esos pintores no tienen celebridad que justifique su compra (20). La popularidad de Velázquez, en suma, es un tema que requiere medir muy precisamente las palabras.

IV. Felipe IV

La idea que Felipe IV se hacía de la dignidad real excluía toda amistad, toda transparencia en la temperatura de sus sentimientos. Cuando su hermana, Ana de Austria, volvió a verle en la isla de los Faisanes al cabo de cuarenta y cinco años, le abrazó e intentó besarle, «pero el rey —refiere Mme. de Motteville en sus *Mémoires*, Amsterdam, 1723, vol. V, p. 94—, con gravedad española, alejó su cabeza». Con ocasión de la fiesta de las Cuarenta Horas los reyes visitaron la iglesia de la Compañía acompañados de una infantita, y al decir ésta algo gracioso por su niñez, «el rey —cuenta el padre Francisco Negrete, *Cartas de jesuitas*, tomo V, p. 17— porque no le viesen reír, se tapó el rostro». En carta de fecha 6 de julio de 1660 refiere Felipe IV a su constante corresponsal, sor María de Agreda, su viaje a Fuenterrabía y al tratar de la despedida de la infanta María Teresa, escribe: «Al fin de los tres días que nos vimos, llegó el plazo de entregarles a mi hija: hízose con harta ternura de todos, aunque yo fui en el que menos se

---

(20) Sin embargo, Castiglione se había adelantado y, probablemente, ese autorretrato de Velázquez sea la cabeza que hoy se exhibe en los Uffizi (véase Luisa Belcherucci: «Per i retrati del Velázquez agli Uffizi, en *Varia velazqueña*, p. 293). Pero... no es autógrafo.

reconoció, pero en lo interior bien lo padecí...» —*Cartas,* tomo II, página 622—. Un probable testigo de la escena, Leonardo del Castillo, igualmente destaca que al despedirse Felipe IV de la infanta, ésta hizo sensibles muestras de dolor «las cuales hicieron el efecto preciso en su real y piadoso ánimo, por más que lo disimuló con aquella natural y compuesta severidad, tan enseñada a hacer que cupiesen en el pecho todas las pasiones internas, sin permitir que alguna vez venciesen su constancia, ni se dejasen ver en el semblante, en que fue singular la magnanimidad de este gran rey; pues jamás hizo juicio su rostro de los afectos de su corazón, no siendo parte para distinguirlos en esto el ser de alegría o el ser de tristeza, ni para privilegiarlos el originarse de digna de grave causa» (en *Viaje... a la frontera de Francia...* Madrid, 1667, p. 261).

Este culto de la impasibilidad era tradición consagrada. El padre Sigüenza, en su *Historia de la orden de San Gerónimo,* refiere cómo recibió Felipe II la nueva de la victoria de Lepanto: «no hizo el magnánimo príncipe mudanza ni sentimiento, gran privilegio de la casa de Austria, entre otros no perder por ningún suceso la serenidad del rostro»; poco después, con motivo de la muerte de su hermana la princesa doña Juana de Portugal, agrega Sigüenza que el «rey la amaba tanto, que no llegó su valor y entereza a poder disimular su sentimiento» (tercera parte, libro tercero, discurso VI).

Y Felipe IV debió llevar esta escuela a tal extremo, que los testimonios de españoles y extranjeros que ponderan su inmovilidad rozan la indeliberada caricatura. El señor de Fréauville, Francisco Bertaut, en su *Diario* (1659) cuenta que asistió de noche en el alcázar madrileño a la representación de una comedia: a su juicio, «fue divertida, porque el principal personaje era un arzobispo de Toledo que mandaba un ejército, y a fin de que no lo pudieran dudar, aparecía siempre en escena llevando sobre el roquete y la muceta una bandolera y una espada, además de las botas y las espuelas», pero «El rey, durante toda la comedia, salvo una palabra que dijo a la reina, no movió ni los pies, ni las manos, ni la cabeza; volviendo únicamente los ojos algunas veces de un lado y de otro y no teniendo a su lado a nadie más que a su enano» *(Viajes de extranjeros por España,* tomo II, Madrid, 1959, página 564). Esta breve descripción ilumina, como una vivaz instantánea, el hieratismo oriental de aquella corte. Y otro viajero francés (citado por Enrique Lafuente en «Velázquez y Felipe IV», *Mundo Hispánico,* febrero 1961, p. 23, sin dar la fuente), escribe: «Usa de tanta gravedad, que anda y se conduce con el aire de una estatua animada. Los que se le acercan aseguran que, cuando le han hablado, no le han visto jamás cambiar de asiento ni de postura; que los recibía, los escu-

chaba y los respondía con el mismo semblante, no habiendo en su cuerpo nada movible sino los labios y la lengua.»

En los relatos que refieren la llegada a Madrid del príncipe de Gales hay varios testimonios de la meticulosa conducta de Felipe IV. Por ejemplo, las cortesías entre el príncipe y el rey fueron exquisitas y nos prueban cuánto valor se atribuía entonces a los modales regulados. Al llegar ante las puertas de palacio se llegó a tal demora en el mutuo envite que «su majestad, como quien también sabe cumplir con la obligación de rey, dixo al príncipe de Gales, *ea, señor, entre vuestra alteza,* echándole las manos a la espalda como haciéndole fuerza, y el de Gales entonces, dando muestras de abrazarse con su majestad y echándole asimismo los brazos, le hizo la misma fuerza con que ambos binieron a entrar juntos» («Relación manuscrita», citada por Cruzada Villaamil: *Rubens, diplomático español,* Madrid, 1874, p. 29). Y luego, durante el recorrido del palacio «por todas las puertas entraron al mismo tiempo» (J. Palacio Romero, *Relaciones del siglo XVII,* Granada, 1926, p. 47). Los testimonios de la estancia del príncipe son varios y es fácil multiplicar las referencias. Al trasladarse el rey y el príncipe de San Jerónimo al alcázar «los caballos estaban uno enfrente de otro; pusiéronse en ellos a un tiempo sin volverse las espaldas... Vinieron caminando, ajustando los caballos de manera que no se adelantase ninguno, siempre atentos a esta igualdad» (en *Noticia biográfica y documentos históricos relativos a don Diego Hurtado de Mendoza,* Madrid, 1873, p. 25, por Antonio Rodríguez Villa) (21).

La persona del rey era considerada como algo sagrado e inviolable hasta en sus diversiones. Un frailecito de El Escorial que lo olvidó se atrajo graves consecuencias. Según cuenta el autor de las *Nuevas de Madrid:* «Hallándose S. M. en San Lorenzo, se divertía como suele en aquel sitio con la caza, acudiendo don Pedro el guardamayor a este mismo exercicio, el cual dixo un día a un fraile colegial que era menester que el convento quitase unas vacas en aquellas praderías del Campillo, porque enfadaban a S. M., y así mismo los puercos que andaban por allí. Respondióle el fraile con libertad, diciéndole que por qué se habían de quitar las vacas, que todo aquello era suyo y no del rey, y que muy bien podían guardar lo que tenían, porque no les darían más; y debió el fraile añadir a esto algunas otras palabras arrojadas. Refirió don Pedro al señor conde duque lo que había pasado... El rey lo vino también a entender, y finalmente habiendo llegado a noticia de nuestro padre prior, usó su paternidad de una gran demostración con el pobre frailecito que tal dijo, porque habiendo llevado

(21) Libro que contiene nutrida información sobre el frustrado casamiento, impedido por el fanatismo religioso y del que parece razonable conjeturar que, en el orden de los futuribles, hubiera sido venturoso para la nación española.

una gran reprehensión en capítulo y presencia de toda la comunidad, le mandaron ayunar a pan y agua en el refectorio y postrarse después a la puerta de él, para que los frailes en saliendo dél le pisasen; lo cual se executó un día en el convento y otro en el colegio, que es a modo de la Inquisición, que a veces manda azotar a un penitenciado en Toledo y después en Madrid; y salió después desterrado a Parraces» (en A. Rodríguez Villa, *La corte y monarquía de España,* Madrid, 1886, p. 215).

Pero la compostura del rey no era sino el modelo de una actitud que parecía ejemplar y como un imán polarizaba su imitación. El cardenal de Retz cuenta en sus *Mémoires* que el capitán de la galera española que le conducía de España a Italia, al producirse una peligrosa borrasca «se fit apporter, au plus fort du danger, ses manches en broderie et son écharpe rouge, en disant qu'un veritable Espagnol devait mourir avec la marque de son Roi» (edición de La Pleiade, París, 1950, página 814) (22).

La proverbial seriedad de los españoles había alcanzado, incluso en el espectáculo de la calle, tal extremosidad, que sorprendía a los extranjeros. El viajero Barón de Bemelberg, entre los rasgos, a su juicio más salientes que halló en España, refiere: «Cosa es muy galana de ver la medida de los pasos que por las calles suelen guardar, acompañada con la gravedad en el hablar, y no menor sosiego en su negociar. Juro que parecen todos los parientes del rey, o a lo menos grandes de España, aunque no sean en efecto más que ganapanes o pobres cabreros». (Citado por Ludwig Pfandl: *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII,* Barcelona, 1929, p. 327). Y Lope dice en *La Dorotea:* «La mayor gracia en ellas y en los hombres es el andar bien» (acto II, escena primera).

La desmedida afición a rodearse de impropios miramientos condujo como es sabido a promulgar disposiciones legales que tuvieron que ser reiteradas por Felipe IV, y vigorizadas con mayores penalidades para sus infractores, en sus *Capítulos de reformación que su majestad se sirve de mandar guardar por esta ley, para el gobierno de su reyno,* de 1623 (23) y en 1636 (24). En ellas se regula lo concerniente «al uso y

(22) Francisco Manuel de Melo en sus *Epanáphoras de varia historia portuguesa* —Lisboa, 1676, p. 249— cuenta que embarcado bajo las órdenes del general don Manuel de Meneses, presenció otro rasgo semejante al naufragar la flota. Ortega lo recuerda en su *Velázquez* (Madrid, 1959, p. 142).

(23) Estos *Capítulos* son uno de los documentos esenciales para conocer la situación heredada por Felipe IV y los razonables propósitos de Olivares, a la vez que contienen una minuciosa y vivaz descripción de los usos y costumbres del tiempo.

(24) *Novísima recopilación de las leyes de España,* tomo III, libro VI, título XII, «De los tratamientos de palabra y por escrito». La princesa de Carignano no llegó a entrevistarse con el embajador inglés, sir Walter Aston, durante su estancia en Madrid en 1637, porque sus mandatarios no consiguieron ponerse

tratamiento de las cortesías» por lo que respecta a las que se «usan así por escrito como de palabras», pero sin entrar en el detalle de los ademanes lo que nos hubiera hecho conocer, probablemente, singulares gesticulaciones (25). En esas formalidades había degenerado aquel «sosiego y gravedad» de la gente española que al refinado conde Baltasar Castellón, según cuenta en *El cortesano,* parecían superiores a otros módulos de la gente europea —Madrid, 1873, p. 181—. El sosiego convertido ya en máscara pasó al italiano *sussiego* significando gravedad afectada y tirantez, y los franceses que desean evocarlo apelan a su vocablo *morgue,* de siniestra vecindad semántica (26).

Rodeado de tan extremado formalismo, hierático e insensible deliberadamente, toda relación de afectuosa correspondencia era inverosímil para Felipe IV, y su «amistad» hacia el pobre Velázquez pertenece al mito. La variable inclinación de las estimaciones ha venido luego a invertir esa perspectiva: hoy, Velázquez, reina en el salón central del Prado y Felipe IV sobrevive allí por haber sido un tema de sus cuadros. Mas para hacer la historia de sus relaciones es necesario emigrar a su punto de vista, olvidar el nuestro —que aún no existía— y ponerse cabeza abajo, es decir, practicar el antipodismo sin perder la brújula. Para tener alguna probabilidad de entender la historia pasada no hay norte fijo, sino que se requiere buscar el que señala precisamente en aquel tiempo la voluble veleta en su interminable mudanza.

---

de acuerdo sobre las cortesías que habían de hacerse mutuamente: «cuándo había de quitarse Aston el sombrero; cuántos pasos había de dar la Princesa bajo el dosel para recibirle, y así sucesivamente». MARTÍN HUME: *La corte de Felipe IV,* Barcelona, 1949, p. 186.

(25) Sabemos que el propio Velázquez, al juzgar un retrato de un general de la mar que era tenido por notable pintura, «respondió que era buena, mas que estaba en postura de danzante». Lo refiere Lázaro Díaz del Valle, según CRUZADA VILLAMIL: *Anales...,* Madrid, 1885, p. 294.

(26) La impavidez del rey representaba el norte a que aspiraban los más eminentes. En una *Relación* de 1625, que da cuenta del fracasado intento de invasión de Cádiz por una armada inglesa, se dice que «el señor Fernando Girón [miembro del Consejo de Estado y Guerra], asistiéndole el Gobernador [don Lorenzo de Cabrera], salió en su silla a la campaña [achaques o la edad le tendrían inválido], donde estaba trabada una muy fuerte escaramuza con el enemigo... y habiéndole pasado a su Excelencia una bala enramada por encima de la silla no hizo más movimiento que mandar retirar un poco la silla, para ponerse en mejor puesto, y estar más bien a [la vista de] los designios de los enemigos. (En *Relaciones del siglo XVII,* por JOSÉ PALANCO ROMERO, Granada, 1926, p. 100.) Señalo este hecho porque debe tener relación con un cuadro notable, la «Defensa de Cádiz contra los ingleses», que está en el Prado, y, atribuido a Caxés mucho tiempo, hoy se ha reconocido como de Zurbarán. Por una parte, porque el suceso, que posiblemente se haría famoso, pudo ser la razón del detalle de la composición; y por otra porque el texto citado aclara que Girón no era el gobernador de la plaza (según se afirma en el *Catálogo del Prado,* Madrid, 1963, p. 794), sino que éste le asistía, lo que permite conjeturar su presencia en el cuadro, aunque no se le haya identificado. El lienzo describe concretamente el desembarco en El Puntal, que la citada *Relación* precisa, y se destaca la intervención de las galeras del duque de Fernandina contra la flota enemiga; estas galeras son bien visibles actuando y sobre ellas se proyecta la persona del general enfrentado con don Fernando Girón, ¿se representó, precisamente, al duque de Fernandina?

V. El centenario de 1960

El tricentenario de la muerte de «el sevillano» ha aportado revisiones y novedades de alguna importancia en el estudio y en la difusión de la fama del pintor. Se puede considerar que las tres principales han sido la exposición en El Casón, la aparición de Velázquez como personaje en un escenario y, en otro nivel, las contribuciones bibliográficas que, sobre todo, señalarán la fecha a los futuros estudiosos de su obra. Aunque sumariamente, quisiera decir algo sobre cada caso.

I) *El retorno fallido*

Por empeño de Antonio Gallego Burin, entonces director general de Bellas Artes, se logró repatriar temporalmente un buen número de cuadros de Velázquez, dispersos por los museos del mundo. El proyecto aspiraba, al parecer, a obtener el retorno de todos los más valiosos y representativos, de suerte que el centenario fuese pretexto para ver reunida en Madrid —prole más bien escasa— la descendencia legítima de su mano. Falló la negociación de algunos cuadros esenciales, como el retrato del príncipe Felipe Próspero, del Kunsthistorisches Museum de Viena, pero otros hicieron el viaje de retorno y, en definitiva, se dio la feliz oportunidad para que la familia velazqueña se contemplase reunida bajo la luz singular de la meseta castellana que le vio nacer y aun le dio el ser.

Pero, por suerte desdichada, no fue así. La muerte de Gallego Burin llevó a otras manos la tarea de instalar a los cuadros recién llegados en los ámbitos del Casón; resto, como es sabido, del desaparecido palacio real del Buen Retiro, del que también es parte el vecino museo del Ejército (27). Permítaseme hacer alguna consideración preliminar que sin duda parecerá demasiado evidente, mas pertenece al destino de los cultivadores de la filosofía el remedar a Perogrullo con extraña frecuencia. La pintura es la traducción a una superficie plana de la imagen visible de la presencia de las cosas, y esa transformación se compone de dos elementos: uno, las manchas coloreadas, y otro, las gradaciones de la luz reveladora, a su vez, del color. Sustancialmente la pintura es hija de la luz. Ahora bien, esa luz, en la gran pintura del XVII, es precisamente la que llamamos luz natural, la luz solar en sus infinitas variaciones. Por tanto, si se ilumina con luz eléctrica un cuadro de Velázquez se da origen a una superficie de color suscitada por esa peculiar iluminación, y

(27) Al parecer, dicho museo emigrará al Alcázar toledano, y esperemos que ello sea ocasión para que el edificio se convierta en un anejo del Museo del Prado, tan menesteroso de expansión para sus colecciones. Incluso, ¿no cabría rehacer el Salón de Reinos con los cuadros para él pintados y que en su mayor parte se hallan en el Prado?

ocurre que eso que entonces vemos es algo que Velázquez no vio ni pudo hacer. También se practica hoy el obtener la radiografía de los cuadros, pero el resultado, ciertamente, no es la pintura, sino un factor de su análisis con determinado propósito. Pues bien, análogamente, el cuadro iluminado artificialmente no nos muestra el lienzo que el autor quiso hacer y ejecutó, que es precisamente el que nos interesa contemplar. Sólo una iluminación que se aproxime a la que acompañó a la realización de la pintura nos acerca, en rigor, al cuadro que el autor modeló cuidadosamente. En los cuadros de Velázquez sólo si una apropiada luz natural se reintroduce, interiorizada, en el ámbito virtual en el que el pincel la depositó, sólo así renace en su espacio interior. Sospecho que no hubiera sido imposible verter en El Casón la luz madrileña, la luz que alumbró a Velázquez, pero el hecho es que no se hizo y que sus cuadros desandaron el camino de retorno sin que propiamente los hubiésemos visto, salvo el «Cristo flagelado» que se colgó en el salón central. Pero el desatino mayor se cometió con el cuadro principal, con la «Venus del espejo», a la que con un criterio que se diría inspirado por la «apoteosis» final de un espectáculo revisteril, se situó escenográficamente, violentamente iluminada por unos focos que anulaban lo que Velázquez pintó y nosotros queríamos ver. Temo que si en vez del lienzo original se hubiese allí situado una buena reproducción fotográfica con la escrupulosa policromía que hoy se alcanza, lo visto por el espectador hubiese sido lo mismo. En cambio, el fraude sería evidentemente imposible si una auténtica luz, hermana de la velazqueña, fuese la encargada de hacer revivir el cuadro. No se trata de escrupulizar; creo que quien no perciba esa escandalosa diferencia es que jamás ha sido capaz de ver realmente un cuadro pintado por Velázquez.

Por ello, la exhibición ha sido un «retorno fallido», la luz que vio nacer y aun dio el ser a los cuadros de Velázquez no visitó a sus lienzos. Otros defectos, que han sido resaltados por algunos críticos, me parecen insignificantes junto al que dejo señalado (28).

---

(28) La iluminación «nocturna» de los museos, hoy a la moda en atención a la beocia de los turistas, que requiere señuelos desusados, me parece aceptable, pero lo que ahora ocurre en el Prado, en el que se ha tomado la costumbre de usar de la luz eléctrica de día (donde ello no sería indispensable, y donde la luz natural se reduce deliberadamente), llegando incluso a simultanear las dos luces —la natural y la artificial—, con lo que uno siente perturbada la visión por sus influencias distintas, no me parece menos que un lamentable desafuero, pues, como dejo dicho, se anula el cuadro que el pintor vio y pintó en su día. Y aun es obvio, aunque la diferencia sea menos grave, que tampoco la luz natural es homogénea: la luz del levante español, la del país vasco o la de la meseta castellana son profundamente distintas. Pero hablando de las condiciones actuales del Prado..., no creo decir nada inesperado si afirmo que se han tornado en los últimos años bastante insoportables, debido a la abundancia de copistas y a las visitas, colectivas o no, que van pastoreadas por un estentor, sea guía del museo o quien viene a cargo del grupo. El estorbo y la incomodidad son tales, que parecería adecuado el que por

Sin embargo, la exposición fue, ciertamente, benéfica. Por una parte, porque se pudo ver —con la reserva dicha— algunos cuadros extraordinarios y escasamente conocidos: el *Retrato de la condesa-duquesa de Olivares* o *La tentación de Santo Tomás de Aquino*, el *Retrato de Francisco de Este* o el sorprendente *Cristo en el limbo* de Alonso Cano y algún autógrafo del pobre aposentador azacaneado en menudas cuentas (29). Y por otra, porque fue ocasión para que una multitud desfilase ante los lienzos y se asociase al centenario dando merecido pábulo a la popularidad de Diego Velázquez.

2) *El personaje Velázquez*

Pero sospecho que la máxima divulgación en las conversaciones del gran público en la ocasión del centenario fue, quizá, debida a la continuada acogida que obtuvo la «fantasía velazqueña» original de Antonio Buero Vallejo titulada *Las Meninas*, representada en el Teatro Español. Lamento que mi comentario va a ser, igualmente, bastante crítico, pero estoy seguro de que el consolidado prestigio de nuestro más interesante dramaturgo no se va a resentir por ello. Además, como se verá, es otra obra suya la que me hace desestimar a ésta.

Se ha escrito y repetido con aparente fundamento que la existencia de Velázquez es nada novelesca; que no le sucedieron aventuras sorprendentes o trágicas como a Caravaggio o a Alonso Cano; que de él no se cuentan anécdotas ni frases que lleven la imaginación hacia peripecias singulares o entretenidas. Y, ciertamente, así es; ni un acontecimiento peregrino conocemos de su vida, ni los raros dichos que con incierta autenticidad se ponen en su boca, tienen singular valor

---

lo menos un día a la semana se les vedase a unos y otros el acceso al Prado y se pudiese recobrar el recogimiento necesario al espectador aficionado; si la fortuna hiciese coincidir ese día con un «apagón» eléctrico, la jornada resultaría memorable. Ver o, según hoy se dice, *leer* un cuadro es una operación sobre manera complicada (el reciente y muy notable libro de JULIÁN GÁLLEGO: *Visión et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, París, 1968, lo prueba), pero incluso la simple contemplación de un cuadro requiere, para empezar, una iluminación adecuada y suficiente y un poco de tranquilidad.

Al tiempo de revisar las pruebas de estas páginas (marzo), se inaugura en el Prado una nueva sala, utilizando un patio interior (como en la precedente reforma de Fernando Chueca), dotada de suficiente luz natural. Y sin embargo, al lienzo que la preside, *El duque de Lerma*, por Rubens, se le destinan dos focos eléctricos que sirven para alterar su tonalidad, dando un brillo dorado a un cuadro en el que los grises —el Greco— tienen tan especiales valores. Si en el centro de un día festivo llega la hora del cierre y apagan la impertinente lucecita, es fácil ver cómo en el cuadro «brota» su propia iluminación interior, que es la que importa contemplar. Como la dirección del Prado está, y ha estado, en manos competentes, es posible que estos problemas de iluminación tengan intríngulis que no se le alcanzan al aficionado atrevido que es uno.

(29) Como el reproducido en la lámina CXXIX del Catálogo que, por cierto, se ha olvidado consignar en la documentación transcrita en *Varia velazqueña*.

expresivo (30). Mas ¿acaso no hay novelas sin grandes aventuras? ¿No cabe también una buena novela sin otro argumento que reconstruir una intimidad tejida con sucesos cotidianos pero animada por una personalidad interesante? ¿No es también novelable una existencia en la que en apariencia no pasa nada? (31). Indudablemente, sí; y creo por ello que la vida de Velázquez, en este sentido, puede «tener» su novela.

Por otra parte, ya en páginas precedentes, al ocuparnos de la relación que hubo entre Felipe IV y Velázquez, insinuábamos que quizá implicó cierta complejidad, ciertos tornasolados matices en su mutua estimación que merecerían suscitar el interés y la imaginativa de un literato aficionado a experimentos sutiles. Y, sin duda, es la novela el preciso género literario en que esta proximidad pudiera ser imaginariamente elaborada. Cierto que reconstruir la historia de esa relación de modo verosímil —que es la categoría esencial en el mundo propio del arte— es difícil: sería menester, de un lado, la escrupulosa acomodación a las vigentes estructuras sociales básicas en aquel tiempo, y ligada a ellas, inversamente, la total invención de los hechos concretos. Y ya hemos tenido la ocasión de ver que tanto la vida de Velázquez como la España de Felipe IV son, una y otra, materia inorgánica, falta todavía de análisis que presten, desde luego, un firme andamiaje a la elaboración imaginaria de semejante experimento.

Pero el hecho es que la figura de Velázquez se halla casi ausente de nuestra novela y nuestro teatro. Sólo una vez, que yo sepa, Velázquez y su estudio de pintor han figurado en la escena teatral española: en el «drama histórico en cinco actos, escrito en verso», *La Corte del Buen Retiro*, de Patricio de la Escosura. El autor le hace recitar e intervenir en la fabulación que presta a los cantados amores entre Villamediana y la reina Isabel de Borbón; pero se trata de un drama romántico histórico sin la menor originalidad (32). En cambio, los perfiles anecdóticos del rey Felipe IV han adquirido repetidamente forma literaria en la que alguna vez siquiera le acompaña la sombra de Velázquez. En *Por los pecados del rey*, de Eduardo Marquina, representada en 1913, el rey aparece en escena con el atuendo de caza-

(31) Así lo cree, por ejemplo, Azorín, quien, por cierto, ha escrito algunas parejo resultado al obtenido al tratar de la popularidad de Velázquez en los textos de sus contemporáneos. Algunos son tópicos que ya se atribuían a otros pintores. El del caso del retrato de Pareja en Roma, que pudiera no parecer inverosímil, se lo parece a Estella Brunetti, quien, en su estudio «Per il soggiorno fiorentino del Velázquez» (*Varia velazqueña* I, p. 297), publica documentos del archivo de la Academia de San Lucas.

(31) Así lo cree, por ejemplo, Azorín, quien, por ciento, ha escrito algunas novelescas páginas acerca de José Nieto Velázquez, el aposentador de la reina Mariana de Austria, en un capítulo de su libro *España* (Madrid, 1909), y vuelve sobre él en las páginas finales de *Castilla* (Madrid, 1912).

(32) Editado en Madrid, 1837.

dor que le fijó Velázquez, y Mari Bárbola y Pertusato —figurados «como en el cuadro de *Las Meninas*»— sirven con sus manejos y decires al curso de la trama (33). Y también encuentro en la narración «histórico-novelesca» *Don Enrique de Guzmán,* por Fernando de Ormaza, un imaginario relato sobre la composición de *Los borrachos,* en que Velázquez aparece paseando por las riberas, entonces tan amenas, del Manzanares (34).

Pero la oportunidad del tricentenario ha servido, al fin, de marco o pretexto para que la vida de Velázquez adquiera forma literaria apareciendo en el tablado de un teatro. Al anunciarse que Antonio Buero escribía una obra en la que escenificaba pasajes de la vida de nuestro pintor creí probable que el acierto le acompañaría en la invención y, también, en otras vertientes que el tema prometía en sus manos. Había razones para ello. Aunque una de sus primeras piezas —*En la ardiente oscuridad*— resultó ya excelente, Buero evita la reclusión en un género y ha ensayado obras de ambientes diversos con resultados por fuerza desiguales pero siempre muy estimables. Además la última que había estrenado era, a mi juicio, de nuevo excelente y, quizá, la iniciación de un género en el que su «Velázquez» podía continuar el logro. Me refiero a *Un soñador para un pueblo* (35).

Mas para justificar esa presunción convendrá recordar algunos rasgos de esta obra. Buero despliega en ella la acción dramática valiéndose de un escenario múltiple y simultáneo, alternando las situaciones y ligando ante el espectador sucesos aislados entre sí. Frente al canon de los tres actos representados en un escenario permanente, al que se lleva la acción para que el espectador asista a los sucesos, mediante este otro procedimiento, el espectador experimenta la impresión de ser él llevado de un lugar para otro y se siente más dinámicamente contagiado y absorto en el curso de la peripecia que se le ofrece. El artificio no es nuevo: las constantes mutaciones de lugar son propias del más famoso teatro —el de Lope como el de Shakespeare—, que era un teatro para ser *visto* y oído. Pero la tradición dramática predominante hasta entrado nuestro siglo tendía, al contrario, por influjo de la gran novela romántica, a elaborar un teatro susceptible de ser sólo leído sin grave mengua. Mas actualmente ha sobrevenido una renovación de la movilidad escénica en la que es fácil reconocer igualmente una influencia: la del espectáculo cinematográfico. Sin embargo, en estos escenarios cambiantes, con frecuencia se diluye hasta desaparecer la virtud más propia y característica del teatro, pues la profundidad de cada género reside en lo que le es privativo. El teatro para leer no alcanza

---

(33) *Obras completas,* Madrid, 1944, vol. II, pp. 303 y ss.
(34) Madrid, 1918.
(35) Colección Teatro, Madrid, 1959.

a la novela, y el teatro para ver, en nuestros días, ha sido superado por el cine; lo propio y esencial del teatro es *asistir al diálogo,* es decir, *oír* directamente a unos seres humanos que no son ellos mismos y, sin embargo, valen para nuestra experiencia como vidas auténticas que ante nosotros expresivamente muestran y confiesan su vivir.

Pues bien, a pesar de que con *Un soñador* Buero se pasa a ese peligroso género, a pesar de las mutaciones y apagones, a pesar de la inoportuna música de acompañamiento (36), Buero consigue salvar y conservar la sustancia del teatro, *las palabras en una situación* e incluso justifica por el resultado el cambio de estilo. Asistí a su representación en uno de esos festivales de verano que llevan a provincias la cartelera del invierno madrileño. Al aire libre, en un parque, con el rumor del mar vecino, sin que nada en el ambiente predispusiera para cuanto implique reflexión y dificultades en el curso de la diversión prometida, la obra de Buero —nada festiva, nada grata, sino dolorosa y punzante— sometió al auditorio a su propio cauce e impresionó hondamente. El tema de la obra, la «versión libre de un episodio histórico» —el llamado motín de Esquilache—, lleva una clara intención didáctica de orden político y moral, y las simplificaciones que este género espectacular concede sirven a Buero para facilitar lícitamente la difusión en un amplio auditorio del delicado argumento de *Un soñador para un pueblo.* El acierto de Buero, trascendía del ejemplo concreto y servía para mostrar que la «versión libre de un episodio histórico» era un tipo de teatro que él sabía cultivar con buena forma estética, haciendo una obra de arte y, por añadidura, algo más.

Recordemos sumariamente la acción de *Un Soñador para un pueblo* porque su cotejo con *Las Meninas* simplificará la crítica que esta «novela» de Velázquez me sugiere. ¿Qué es lo que vemos y se nos dice en *Un soñador...*? A mi entender, se nos cuenta y hace asistir con una verosimilitud sin roces apreciables a un capítulo de nuestra común historia patria bajo el reinado del benéfico Carlos III: a los sucesos que apartan del poder al ministro Esquilache. En planos o fondos sucesivos que se integran en la historia de España, el reinado de un rey, la vida pública del ministro, el ambiente de la calle y la intimidad de su persona y de su entorno más próximo se nos ofrece en una perspectiva llena de equilibrio; y las menudas incidencias personales se proyectan y se engranan con las aventuras de mayor radio hasta alcanzar una imagen, a la vez, directa y profunda, del tema planteado. Con la caída de Esquilache, en el mes de marzo de 1766, Buero logra com-

---

(36) La música de «fondo» y de ambientación se ha convertido en un recurso tan frecuente como trivial y fastidioso, que innecesariamente ha invadido al teatro. En los trenes, en los aviones, hasta en los museos, que requieren cierto recogimiento, se multiplica esa estúpida costumbre cinematográfica.

poner un buen drama teatral que animan tipos y situaciones hábilmente movidas. El personaje central es, naturalmente, Esquilache, pero hay otro personaje inventado —Fernandita— que lleva la acción a sus caminos imaginarios con un manifiesto alcance simbólico, que no le desposee de calidades humanas; ella nos hace penetrar en la soledad, en la intimidad del ministro, a la vez que refleja las esperanzas y las angustias de éste y, en definitiva, se convierte en el protagonista de *Un soñador*... Su figura humana encarna el «sueño» de Esquilache.

Pero esta obra de arte es, decía, algo más. España es para algunos españoles, hoy como ayer, entre tantas cosas, una preocupación inevitable. No es necesario que todos la compartan, pero sí que lo hagan muchos más. El suelo nacional no es tierra firme, es una zona volcánica de Europa. Por eso la preocupación. No se trata de un género retórico, es un ingrediente de las dificultades más reales de la vida española. Y el teatro puede ser lícitamente, sobre la obra de arte, una admonición de pensamiento político. Es indudable que *Un soñador* pretende serlo. Esquilache era un reformista. Sería deseable que muchos españoles vencieran la abulia, la modorra y se hiciesen reformistas con resolución pero con tiento; tantas veces el empeño ha sido baldío y, lo que es peor, regresivo... A los espectadores de *Un soñador,* en compensación a su asistencia, Buero les ocupa dignamente el ocio y, además, les vierte la semilla inquieta de la reforma de España; la de entonces como la de hoy. Y esa inquietud que es amarga, que es recriminatoria, conlleva, sobre todo, un claro precepto negativo que debe purificar el alma de los españoles: rehuir la violencia, la guerra civil. El Esquilache que nos presenta Buero es un hombre que sabe renunciar de grado a la fuerza. Y precisamente con esta renuncia Buero cumple, a mi juicio, con la esencial premisa del intelectual español que adoctrina: elevar al nivel del que escucha hacia un mandamiento de mayor exigencia mental; hablar de lo que nos falta; excitar las virtudes no usadas.

Con este antecedente, ocupado entonces en lecturas velazqueñas, la obra de Buero me prometía un agradable encuentro. Y, sin embargo, siento decir que *Las Meninas* me han impresionado como un empeño fallido, en franca oposición a la calurosa acogida que la crítica y un público numeroso le han prestado. No dudo que el triunfo hará a mi buen amigo benévolo con estas observaciones de otro aficionado a Velázquez.

Como en *Un soñador* se intenta evocar el pasado. Pero ya no se trata de una «versión libre de un episodio histórico», sino de una «fantasía velazqueña». La «fantasía» autoriza ciertamente más atrevimientos con los hechos históricos que una «versión libre». Pero si no ha de caer en pura arbitrariedad la fantasía ha de someterse también a

ciertas legalidades. Antes he aludido a la verosimilitud como categoría estética insoslayable. El concepto es ambiguo y requiere puntualización. En una obra que pretenda reproducir sucesos de la vida cotidiana sólo es verosímil lo que en ella sea posible; cada «mundo» está definido por lo que en él sea posible e imposible. Y temo que Buero viola la verosimilitud en sus personajes. Forjar una «fantasía» es fácil con personajes que sean asimismo fantásticos. Pero en *Las Meninas* los que intervienen en la acción y las situaciones y el argumento que unifica la trama pretenden ser «reales», es decir, verosímiles sin lograrlo. En cada personaje su ser fantástico y su ser «real» se anulan constantemente. El arte tiene inflexibles reglas de juego en cada género y en cada tesitura literaria. Los aciertos de construcción señalados en *Un soñador* no aparecen en *Las Meninas.* Y la tesis que parece central: el deber de la «rebeldía», porque «ningún hombre debe ser esclavo de otro hombre», queda flotando, descarnada y demasiado abstracta, sin verosímil, concreta y contagiosa ejemplaridad (37).

En fin, quizá, por otra parte y en rigor, la «novela» de Velázquez requiera precisamente el mundo de la novela para ser contada y la representación teatral sobre este genial *imaginero* sea, por su índole precisamente visiva, una experiencia demasiado audaz.

3) *Nuevos libros sobre Velázquez*

Entre las novedades bibliográficas que el tricentenario ha traído consigo destacan aquellas que van a permitir a los futuros estudiosos una aproximación a Velázquez mucho más fácil de lo que era hasta la fecha. Me refiero a las publicaciones que recogen o compendian documentos, citas y datos cuya búsqueda —como sé por experiencia— resulta en extremo laboriosa. El volumen II del libro *Varia velazqueña,* varias veces antes citado, de contenido documental, y también el volumen I, en cuyas aportaciones se contienen numerosos datos y noticias hasta entonces ignorados, son quizá lo más considerable. Les había precedido el publicado por Diego Angulo, *Velázquez, Homenaje en el tercer centenario de su muerte,* Madrid, 1960, de análoga intención documental, menos completo pero con numerosos facsímiles. Y posteriormente, José Antonio Gaya Nuño ha publicado una *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez,* Madrid, 1963, de singular importancia, pues incluye 1.814 referencias bibliográficas que abarcan hasta los artículos aparecidos en diarios. El interés del trabajo resulta

(37) Revista *Primer Acto,* enero 1961 (con el texto de la obra), páginas 46 y 27. Entendámonos: el propósito de airear desde un escenario esos ideales me parece positivo; pero creo que no se logra; y que, por tanto, no llegan al espectador despreocupado, que es al que importa interesar.

patente si se advierte que el precedente repertorio (p. 13) sólo alcanzaba 672 títulos. Sin embargo, la lista, cerrada en diciembre de 1961, es todavía incompleta y puedo agregarle doce referencias de textos de que dispongo, y que, al parecer, nunca han sido modernamente utilizados por los historiadores del arte; sin embargo, tienen interés —notable en algún caso— en una bibliografía velazquina (38).

1) Interian de Ayala, Fr. Juan: *El pintor cristiano y erudito*, dos volúmenes. Madrid, 1782. Es versión castellana de una primera edición latina en Madrid, 1730. Se ocupa de Velázquez en las páginas 15 y 16, siguiendo a Palomino.

2) Bosarte, Isidoro: *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos...*, vol. II, «Contiene las observaciones de la pintura entre los griegos», Madrid (s. a.) (1791). Cita a Velázquez en la página 90.

3) Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Sobre el estilo y gusto de la escuela sevillana*, Cádiz, 1806, 170 páginas. El librito adopta la forma de una «Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de la perfección a que la llevó Bartolomé Esteban Murillo: cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla». A continuación lleva unos apéndices documentales sobre la fundación de una Academia de Pintura en Sevilla, en 1660. Las alusiones a Velázquez son frecuentes e interesantes.

4) Anónimo: «Pintores españoles», en la *Revista de La Crónica*, Miscelánea, tomo I, Nueva York, 1848, pp. 1 a 12 y 19 a 26. Se trata de un artículo suscitado por otro, aparecido, según se dice, en la *Revista de Londres*, «en su número correspondiente al mes de julio último» y, a su vez, motivado por la publicación de dos libros, el conocido *Annals of Spanish Painter*, de William Stirling, y el titulado *A Hand Book of the History of the Spanish and French School of Painting*, por sir Edmund Head (que no veo citado dónde se esperaría hallarlo). El anónimo autor tenía personales calidades de retina y pluma, pues entre sus páginas sobre Velázquez figura este párrafo: «Velázquez retrataba el pensamiento; sus figuras viven, respiran y parece que están saliendo de los cuadros. No parece sino que los muertos salieran del sepulcro conjurados por una voz superior, para que veamos

---

(38) Aparte esos excelentes y utilísimos monumentos de erudición, en la cosecha bibliográfica del centenario sobresale el libro de José Antonio Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (Madrid, 1960), en el que fiel a la integración de las especialidades que madura en la conciencia contemporánea, analiza al pintor en cuanto su obra le coloca «entre los fundadores del mundo moderno».
Entre los estudios dedicados a Velázquez en el tercer centenario de su muerte y los de su nacimiento, en 1899, hay una acusada divergencia: entonces se alabó sobre todo su espontánea inspiración genial; actualmente su reflexivo saber. No sería demasiado difícil investigar el cómo y el porqué de esta diversa estereoscopía.

su vivo y verdadero semblante con la verdad que la historia no pudo transmitirnos. Su incomparable sutileza en los ambientes, su conocimiento de la perspectiva lineal y aérea, su degradación de tonos en la luz, en las sombras y en el color, dan una concavidad y una convexidad absolutas a la superficie llana del lienzo; y vemos el espacio, el vacío y el reflejo vivo de un espejo. Nada puede haber más perfecto que la frescura, la individualidad y la identidad de todas sus personas» (p. 22).

5) Pi y Margall, Francisco: *Historia de la pintura en España*, tomo I (único publicado), Madrid, 1851. El libro no llega al siglo xvii pero, en unas frases anticipatorias (pp. 11 y 12) hace algunas afirmaciones sobre Velázquez.

6) Clément de Ris, Comte L.: *Le Musée Royal de Madrid*, París, 1859. Las páginas que dedica a la escuela española tienen interés, y no sólo como testimonio de su época. Por ejemplo, escribe sobre Velázquez: «(Il) n'embellisait donc pas; il relevait, il sauvait ses sujets à force d'art; il était vraie, mais non réaliste dans le sens que l'on donne aujourd'hui à ce mot» (p. 25).

7) Regnault, Henri: *Correspondance*, París, 1872. En una carta del 24 de septiembre de 1868, fechada en Madrid, trata con alguna extensión de Velázquez. En ese viaje realizó el conocido retrato ecuestre del general Prim y una copia de *Las lanzas*.

8) Emilia Pardo Bazán: «La vida contemporánea. Velázquez», en *La Ilustración artística*, número 912, Barcelona, 19 de junio de 1899. Se escriben en el artículo cosas tan discretas como este párrafo: «Velázquez es un pintor nacional, enteramente nacional, y acaso lo que de español hay en su arte sea más perdurablemente español que otras manifestaciones al parecer señaladas con el carácter especial que se nos atribuye. Taine, para definir nuestro arte, nos llama 'una monarquía de inquisidores y de cruzados, que conservaban los sentimientos caballerescos, las pasiones sombrías, la ferocidad, la intolerancia y el misticismo de la Edad Media', y opina que en esa atmósfera sobresaturada de fanatismo 'los máximos artistas son los hombres que han poseído en más alto grado las facultades, los sentimientos y las pasiones de ese público que los rodeaba'. Semejante teoría, que el maestro de la crítica aplica inmediatamente a Lope de Vega y a Calderón, sería difícil de aplicar a Miguel de Cervantes y a don Diego de Silva Velázquez; y, en efecto, guárdase Taine de sacarla a relucir con motivo de ninguno de los dos mayores astros de nuestro cielo. Porque en el extranjero hay propensión a vernos a través de nuestra leyenda tan sólo, y el lado realista, el enérgico estudio de la verdad sin aditamentos que nuestro arte encierra, ha solido dejarse a un lado, costumbre

de los que defienden una tesis al encontrar documentos que la contradicen y hasta la destruyen.» Salvando lo que hay que salvar, es decir, la falta de «sentido histórico» que Pardo Bazán comparte con Taine, otros habíamos llegado a análoga aclaración. Sabido es que España se llamó, a veces, con mayor propiedad, las Españas, pues en el espacio, en el tiempo y hasta en todo momento de su entera sociedad hay que distinguir grupos que divergen hondamente entre sí, y definir cuáles son los rasgos característicos totales requeriría una delicada matemática social aún no inventada. Para muchos españoles España es, precisamente, algo muy alejado de *Los toros, las castañuelas y la Virgen,* por decirlo con el simbólico título del libro de Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 1927) que, sin duda, a otros arrebatan. Pero la costumbre de embarcarse en el tópico es, con la mayor frecuencia, el camino del error. Así, por ejemplo, el cuadro *Los disciplinantes,* de Goya (en la Academia de San Fernando), tan «español», resulta ser trasunto de la *Procesión de flagelantes,* de Ter Borch (Museo Boymansvan-Beuningen, en Amsterdam), a su vez, inspirada en la risueña Italia (véase «Ter Borch y España», en *Goya,* mayo-junio, 1962). Lo cual no impide que precisamente Francisco de Goya no tuviese razones nacionales para sentir el tema.

9) MORENO VILLA, JOSÉ: *Evoluciones,* Madrid, 1918. El capítulo «Sabandijas humanas» está dedicado a los bufones velazqueños.

10) PICÓN, JACINTO OCTAVIO: *Velázquez* (segunda edición refundida), Madrid (s. a.) (1925). Esta reedición figura en la bibliografía de Gaya Nuño, pero omite advertir que lleva sensibles novedades y mudanzas y unos «Apuntes biográficos» del autor debidos a Agustín G. de Amezúa, quien, además, da cuenta de las anomalías ocurridas a ciertos documentos velazquinos.

11) AZORÍN: *Pintar como querer,* Madrid, 1954. Esta compilación de escritos sobre pintura reproduce dos artículos que comentan el *Velázquez* (París, 1913) de Aman-Jean, entonces publicado. Y también otro artículo de 1903 en el que Azorín da noticias sobre «las llamadas *restauraciones*» efectuadas en el Prado y dice: «Ha llegado el descaro hasta ponerse mano en la joya más preciada del gran Velázquez. Un recio y deslumbrante barniz ha sido extendido recientemente sobre el cuadro de *Las Meninas;* la obra ha quedado desconocida. Ya aquella apacible diafanidad del ambiente, aquella atmósfera velada y suave que el maestro puso en la estancia regia, ha pasado al acervo de los recuerdos. La perspectiva y la diafanidad—maravillas de la obra inimitable—se han disipado bajo ese denso y estúpido charol de coches» (p. 12). Y todavía refiere luego que «este mismo lienzo de Ve-

lázquez estuvo a punto de ser desgarrado por la caída de una ventana» (39).

12) PÉREZ GALDÓS, BENITO: *Memorias* (Obras inéditas, volumen X), Madrid, 1930. En la parte titulada «Lo que me contó un abate» —memorias de un viaje a Italia—, hay un capítulo IV, en el que trata con algún detalle del retrato de Inocencio X, por Velázquez.

13) Y puesto que se trata de «completar» una relación minuciosa, diré también que a los cinco títulos en ella mencionados que llevan mi nombre acompaña el ensayo «El estilo vital de Velázquez», publicado en la revista *Cuadernos*, París, núm. 46, enero de 1961, que, como los restantes, y como estos cinco apéndices, contiene anticipaciones de las páginas de un libro (40).

---

(39) El asunto de las restauraciones es, ciertamente, de muy difícil resolución. Por estas fechas, dada la *historicitis* que a todos nos aqueja, contemplar el cuadro tal y como lo remató su autor parece lo esencial, pero es seguro que, a veces, el envejecimiento del lienzo trae consigo valores estéticos sobreañadidos. Hay en el propio Prado ejemplos recientes que merecen diversa estimación. La limpieza de *El pasmo de Sicilia* es un logro indudable, pero la de *La familia de Carlos IV*, aunque haya revelado pormenores, y aunque los incontables brillos de las sedas, joyas, bordados y galones han adquirido una radiante irisación quizá vecina al acabado del cuadro, a la vez, una ingrata dureza ha evacuado el aire interior que envolvía diversamente a las figuras.

(40) A los precedentes citados, sobre la presencia de Velázquez como personaje en la literatura, puedo agregar la novela histórica *La dama del conde-duque*, Madrid, 1852, por Diego Luque. El protagonista es, precisamente, un pintor, y Velázquez, sin relieve y tópicamente, aparece una y otra vez en sus páginas.

EL CONFLICTO SOCIAL

POR

LUIS GONZALEZ SEARA

En *La Isla de los Pingüinos*, de Anatole France, dos personajes dialogan acerca de las razones que los pingüinos tienen para estar en guerra con las marsopas: «¿Por qué las odian?» —dice uno. «Vaya una pregunta, ¿no son las marsopas vecinas de los pingüinos?» «Sin duda.» «Pues bien, he ahí por qué los pingüinos odian a las marsopas.» «¿Y ésa es una razón?» «Ciertamente, quien dice vecinos dice enemigos» (1).

En este diálogo de Anatole France se encuentra una visión de la realidad social bastante más ajustada que la de algunos teóricos de la sociología, empeñados en ver en la sociedad un consenso armonioso, solamente turbado de forma periférica por desviaciones esporádicas de individuos o grupos mal integrados.

Como señaló Lewis Coser (2), a pesar de que este concepto es primordial para el entendimiento de grandes áreas de las relaciones sociales, el conflicto durante varios años ha sido casi totalmente desatendido por la mayoría de los sociólogos. Tan sólo últimamente, impulsada por algunos autores como Coser, Dahrendorf, Galtung, Aron o Mills, la teoría sociológica ha vuelto a ocuparse seriamente del conflicto en el ámbito occidental, aparte, claro está, de la atención que siempre le ha venido prestando la sociología marxista.

En general, el conflicto social nace de la contraposición de intereses y valores en la sociedad, con relación a los distintos individuos, o a los distintos grupos, que la componen. En este sentido, puede aceptarse la definición que propone Johan Galtung, al decir que un sistema de acción está en conflicto cuando el sistema tiene dos o más objetivos incompatibles (3). Deberíamos distinguir, por tanto, conflictos en sistemas individuales y en sistemas colectivos, y, además, conflictos internos a un sistema y conflictos entre sistemas, surgidos de la persecución de ciertos fines por distintos actores.

Planteado así, el conflicto es una realidad básica de la vida social. Jorge Simmel, en su *Sociología,* había presentado al conflicto como

(1) ANATOLE FRANCE: *L'Ile des Pingouins,* Colman-Lévy, París, 1964, p. 12.
(2) LEWIS COSER: *Las funciones del conflicto social,* F. C. E., Méjico, 1961, p. 7.
(3) JOHAN GALTUNG: «Institutionalized conflict resolution», en *Journal of Peace Research,* Oslo, 1965, núm. 4, p. 348.

una de las formas de socialización. Para el sutil sociólogo y filósofo germano, de quien Ortega dijo que era una especie de ardilla filosófica, en toda relación histórica real entre los hombres se producen unas direcciones que tienden hacia la unidad y otras que actúan en sentido contrario. Un grupo absolutamente centrípeto y armónico, no sólo es irreal en la práctica, sino que, si existiera, no se daría en él ningún proceso vital propiamente dicho (4). Según Simmel, así como el cosmos necesita fuerzas de atracción y de repulsión, para tener una forma, así la sociedad necesita una relación cuantitativa de armonía y desarmonía, de asociación y competencia, para llegar a una fórmula determinada (5). Por consiguiente, el conflicto no es algo negativo que destruya la sociedad, sino que cumple una función positiva. En la sociedad, al lado de la simpatía entre los hombres, hay que colocar también la hostilidad como una forma de las relaciones humanas. Simmel no parte de una consideración de la sociedad, a la manera de Hobbes, como una guerra de todos contra todos, sino que establece la simpatía al lado de la hostilidad. Pero le parece inevitable reconocer un cierto instinto de lucha en el hombre, como demuestran los motivos nimios, y hasta ridículos, que originan, a veces, las luchas más serias (6). En el mismo sentido, la sociología de von Wiese considera el conflicto como algo natural, que no se puede excluir del mundo y que está muy lejos, con harta frecuencia, de ser disfuncional para la sociedad. «Como la comunicación y la individuación —escribe von Wiese—, las relaciones de asociación y de disociación existen siempre simultáneamente las unas junto a las otras y son creadas antinomias de intereses (junto a las armonías), con cada alteración de la estructura, hay conflictos en todos los tiempos (en el pasado y en el futuro)... De ahí resulta: el proceso general principal llamado conflicto no se puede excluir del mundo» (7). Y, más adelante, von Wiese dice que «el sociólogo no puede considerar como exigencia de la ética sociológicamente fundada una existencia enteramente sin conflicto de hombres y grupos, si es que quiere o puede deducir de sus observaciones un principio de deber, pues se trataría de una exigencia "imposible"; ya que conflicto se tiene simplemente como acontecer natural, queramos o no, en esta o aquella forma» (8). Por consiguiente, para von Wiese, como para Simmel, el conflicto va ligado a las relaciones sociales y ha de ser analizado desde esa perspectiva social.

---

(4) Jorge Simmel: *Sociología*, III, «La lucha», Revista de Occidente, Madrid, 1927, pp. 10-11.
(5) J. Simmel: *Sociología*, III, p. 11.
(6) J. Simmel: *Sociología*, III, pp. 20-23.
(7) Leopold von Wiese: *Sociología general*, Cajica, Méjico, tomo I, 1959, páginas 434-435.
(8) L. von Wiese: *Sociología general*, pp. 436-437.

En otra dirección, algunas teorías consideran al conflicto como algo irracional, producido por las tensiones que se acumulan en los individuos. Esta forma de enfocar el conflicto parte del concepto de tensión, introducido en la psicología por Freud, concibiendo dicha tensión como el producto de necesidades o de restricciones que el individuo sufre. De esta forma, en el proceso de socialización, se crean tensiones que van produciendo una atmósfera de agresión, y una serie de neurosis, como resultado de reprimir o disfrazar nuestros impulsos antisociales, que se van acumulando hasta llegar a un momento en que no encuentran salida en las válvulas de seguridad que la sociedad ha ido estableciendo. Es entonces cuando debe descargarse la agresividad hacia otra sociedad, mediante una guerra, por ejemplo, o, de lo contrario, puede crearse una situación revolucionaria.

Esta teoría, que parte de un punto de vista de la psicología individual, no es suficiente para entender el conflicto social, en el que juegan fundamentalmente fuerzas sociales y no individuales. Como dice Jessie Bernard, en su análisis de la *Sociología del conflicto*, esta forma de entender el conflicto puede ser útil para el estudio de las contiendas personales, de algunos pleitos, de discusiones entre obreros de una fábrica, etc., pero no sirve para explicar fenómenos más amplios, como la guerra o la lucha de clases (9).

Es preciso, pues, partir de una consideración sociológica del conflicto, es decir, estudiar el conflicto como relación entre sistemas, ya sean individuales o colectivos. Y es preciso, también, analizar la realidad prestando la misma atención a los fenómenos de conflicto que a los de consenso. ¿Cuál ha sido esa atención prestada en la historia de la sociología? ¿Qué tratamiento ha tenido el problema del conflicto en las diversas teorías sociológicas? He aquí una serie de preguntas a las que conviene hacer alguna referencia, aunque sea breve.

1. El conflicto en la teoría sociológica

Tal vez tenga razón Parsons cuando dice que el problema hobbesiano del orden está en la base de todas las cuestiones sociales. «¿Cómo se consigue la integración de los motivos de muchos individuos en un sistema social estable?», se pregunta Parsons. He ahí la vieja pregunta de toda la reflexión sobre la sociedad. Para decirlo en otras palabras, ¿cómo se produce el hecho de que los hombres vivan ordenadamente en una sociedad dada? Simplificando mucho las cosas, se pueden agrupar las respuestas en uno de estos dos tipos: la solución de Hobbes

(9) Jessie Bernard: *La sociología del conflicto*, Instituto de Investigaciones Sociales, Méjico, 1958, p. 17.

o la de Rousseau. Para Hobbes, la cohesión de la sociedad se basa en la coacción, en la fuerza impuesta por quienes tienen el poder, que disuade a los individuos de sus agresiones contra los demás. El hombre, a quien su instinto de conservación y su afán de seguridad le han llevado a salir del estado de naturaleza, donde reinaba la guerra de todos contra todos, mediante un acto racional de renuncia de su libertad omnímoda, a través de un pacto, exige que ese pacto se realice entre todos en las mismas condiciones; pero ese hombre sigue estando movido por impulsos antisociales, pues el afán de poder y dominio es innato en él. Por tanto, debido a esa inclinación antisocial de los hombres, como dice Sabine, es ilusorio esperar que se pongan espontáneamente de acuerdo para respetar el derecho de los demás. Sólo puede esperarse razonablemente el cumplimiento de los pactos en el caso de que haya un gobierno eficaz que castigue su incumplimiento (10). Rousseau, por el contrario, adopta otra posición: la sociedad, y la cohesión de la sociedad resultan de un general acuerdo de todos, es decir, de un consenso libre y universal.

En nuestros días, los modelos sociológicos del consenso y del conflicto se parecen bastante a estas dos posiciones; pero, antes de referirme a ellos, puede resultar útil la consideración de algunas teorías sociológicas históricas, en relación con el conflicto.

En realidad, desde los comienzos mismos de la Sociología se perfilaron dos direcciones distintas en este problema. Por un lado, la línea del consenso, Comte-Durkheim, preocupada esencialmente por la armonía social a base de un consenso amplio entre los individuos. Por otra, la línea del marxismo y la del darvinismo social, que sitúan el conflicto en el centro del análisis sociológico, como motor del cambio histórico. Pudiera decirse, por tanto, que la línea del conflicto va ligada a una preocupación mayor por el cambio social, frente a la línea de los que persiguen una sociología consensual, preocupados por el orden social. Pero esta simplificación puede ser peligrosa. Comte, aun examinando también el cambio, la dinámica social, se centra sobre todo en el orden y en el consensus, preocupándose por una organización social eficiente que haga dicho orden posible. Y, así, Comte considera, por ejemplo, que el conflicto entre obreros y patronos es secundario, pues procede únicamente de una mala organización de la sociedad, que puede ser corregida. Por otra parte, la sociedad evoluciona, en el planteamiento comtiano, de una etapa militar a una etapa industrial, donde los conflictos acaban esfumándose. Spencer, a pesar de referirse a la lucha por la existencia y a la supervivencia de los más

---

(10) GEORGE H. SABINE: *Historia de la teoría política*, F. C. E., Méjico, 1963, página 346.

aptos en su sistema social, establecerá también la contraposición de una sociedad industrial pacífica frente a una sociedad militar de luchas, en la cual la espontaneidad sustituye al conflicto. A este respecto, se halla en la línea del positivismo, de considerar el progreso como desarrollo del orden.

Carlos Marx va a formular otra teoría, que ve el conflicto como algo inherente a la sociedad burguesa, y como el medio de promover el cambio social. Más adelante examinaré la teoría marxista con más detalle, pero ahora debo señalar la influencia que va a ejercer en los darvinistas sociales que, si bien parte de Spencer, en su concepción de una sociedad evolutiva, van a situar en la lucha y el conflicto el principio motor de la evolución social y cultural. El caso de Gumplowicz, que ve el Estado como la culminación de un proceso de imposición de un grupo social sobre otros, y que analiza las luchas entre las clases y las razas para averiguar cómo se crean las instituciones que aseguran el dominio de unas sobre otras, es un ejemplo claro de influencia de Marx. Gumplowicz, para quien «todo derecho surge de la lucha social entre las sociedades humanas» (11), considera que el Estado sobrepasa en importancia a las demás sociedades y grupos sociales porque puede ejercer una fuerza y un dominio superior (12). «Entre todas las sociedades humanas —dice Gumplowicz— el Estado es el único que, para afirmar su dominación, se adjudica el derecho de castigar hasta con la muerte a sus súbditos» (13). Pero, esa dominación, es ejercida por un grupo social sobre los demás, como consecuencia del poder surgido de un acto violento. Por un lado, el poder del Estado se origina siempre mediante algún acto de violencia. «Lo que siempre ha dado origen al Estado —escribe en *El derecho político filosófico*— ha sido un acto de fuerza de una tribu sobre otra» (14). Ese acto de fuerza, que origina el poder, se transforma, después, en un ansia continua de aumentar dicho poder y la explotación de los grupos sometidos, lo cual se deriva de lo que Gumplowicz llama «ley social suprema y natural». Esta ley, tal y como él la concibe, implica «que toda colectividad social, todo grupo, tiende a vivir a expensas de los otros, y muy cuidadoso de continuar esa vida en lo porvenir, aumenta siempre su poder» (15). Con lo cual Gumplowicz se sitúa en una interpretación conflictiva de la realidad social, donde unos gru-

---

(11) Luis Gumplowicz: *La sociología y la política*, La España Moderna, Madrid, s. f., p. 105.
(12) L. Gumplowicz: *La sociología y la política*, p. 109.
(13) L. Gumplowicz: *La sociología y la política*, p. 110.
(14) L. Gumplowicz: *Derecho político filosófico*, La España Moderna, Madrid, sin fecha, p. 111.
(15) L. Gumplowicz: *La sociología y la política*, p. 115.

pos ejercen su explotación sobre otros, centralizando en el Estado su explotación, tal y como había establecido Marx.

Igualmente, Ratzenhofer ve el orden social como la organización de la lucha por la existencia, puesto que en las relaciones sociales entre los grupos predomina el antagonismo. Para Ratzenhofer, el Estado se origina también en la lucha entre grupos, pero su doctrina presenta unos matices peculiares frente a Gumplowicz. Por un lado, Ratzenhofer ve el proceso social, en palabras de Barnes y Becker, como «una serie incesante de reacciones de personas movidas por intereses en parte contrapuestos y en parte coincidentes con los intereses de sus semejantes» (16). Por ello, las relaciones entre los individuos se pueden agrupar en torno a dos tipos, según estén movidos por la conjunción o el conflicto de intereses. De esta forma, Ratzenhofer, en contra de Gumplowicz, llega a suponer que los primeros grupos surgen por una comunidad de sangre de los individuos.

Ahora bien: aun con matización, el pensamiento de Ratzenhofer se sigue moviendo dentro de la línea conflictiva de Gumplowicz, como le ocurre también a Oppenheimer, el gran teórico del Estado que iba a revitalizar la teoría de la lucha a partir de Ibn Jaldún. La contraposición entre el nomadismo pastoril y el sedentarismo agrario, que se hallaba en la base de la interpretación del origen de los imperios, formulada por Ibn Jaldún, es ampliamente recogida y analizada por Oppenheimer, que va a establecer que «la aparición del Estado en el mundo antiguo consiste en la subyugación del agricultor por el pastor» (17). Oppenheimer va a diseñar, de esta forma, un proceso de formación del Estado, mediante seis etapas o estadios sucesivos, desde la «exterminación» a la «amalgamación». Esta filosofía de la lucha, que implica una interpretación bélica de la historia, es curioso que, en el planteamiento de Oppenheimer, acaba orientándose en el sentido de ver el desarrollo histórico dirigido hacia una «sociedad sin clases», como ha indicado Ayala (18). Por consiguiente, y una vez más, aparece la influencia de Marx en las concepciones teóricas del darvinismo social.

Si de la sociología europea pasamos a la americana, vemos, en el caso de Summer, una continuación del darvinismo de Gumplowicz. La lucha por la existencia impulsa la evolución social, seleccionando a los más aptos, y la lucha de clases señala el desarrollo histórico, situándose el objetivo de esta lucha en la dominación del Estado (19).

---

(16) H. E. Barnes y H. Becker: *Historia del pensamiento social*, F. C. E., tomo I, Méjico, 1945, p. 695.

(17) Francisco Ayala: *Oppenheimer*, F. C. E., Méjico, 1942, p. 159.

(18) Francisco Ayala: *Oppenheimer*, p. 160.

(19) N. Timasheff: *La teoría sociológica*, F. C. E., Méjico, 1961, p. 93.

Los demás sociólogos americanos, iniciadores de la sociología como reforma social, van a preocuparse igualmente por el conflicto. Coser señala, con acierto, cómo, entre los primeros sociólogos norteamericanos, el conflicto es una categoría central de sus sistemas, al que consideran como parte fundamental y constructiva de la organización social (20).

Tanto Cooley, para quien el conflicto es la vida de la sociedad, de donde emana el progreso, como Ross, para quien una sociedad puede ser más estable cuando está sometida a una serie de conflictos de muy opuestas direcciones que cuando no tiene oposiciones fundamentales en su interior, ven en el conflicto algo esencial y positivo para las relaciones sociales. Y lo mismo ocurre con Ward, Small o Robert Park. Para éste, únicamente se dan las condiciones de una conducta racional allí donde existe conflicto, el cual tiende a provocar una integración y una superordenación y subordinación de los grupos en lucha (21).

La primera sociología americana, por consiguiente, le presta una gran atención al conflicto. Pero los grandes sociólogos europeos, con excepción de Durkheim, también se hallan en esa línea. Ya me he referido a Simmel, y sobre él volveré más adelante, pues tiene una visión profunda del tema, que ha ejercido una gran influencia, hasta el punto de que todo el libro de Coser está basado en el desarrollo de textos, proposiciones e ideas básicas de Simmel. Pero, aparte de Simmel y de von Wiese, los casos de Max Weber y de Pareto son significativos.

Para Weber, la lucha tiene una importancia primordial. Las sociedades no son conjuntos armoniosos, sino que están constituidas tanto por conflictos como por acuerdos. Para Weber, el conflicto es una relación social fundamental, e incluso la orientación recíproca de las conductas de los actores sociales es más fundamental en el conflicto que en el acuerdo. En un duelo, por ejemplo, la acción de cada duelista está claramente orientada a la acción del otro. Weber estima que la relación social de la lucha, del conflicto, se define por el hecho de que cada uno de los actores quiere imponer su voluntad a pesar de la resistencia de los demás (22), y de esta relación se va derivando un proceso de integración de los actores, que puede desembocar en la creación de una comunidad o de una sociedad. Weber cree que el conflicto no puede excluirse de la vida social, no tanto porque los hombres se hagan violencia unos a otros por sus intereses materiales antagónicos, como propugna el marxismo, como por el hecho de que

---

(20) L. Coser: *Las funciones del conflicto social*, p. 16.

(21) R. Park y E. Burgess: *Introduction to the Science of Society*, University of Chicago Press, 1921, p. 578, y Robert Park: «The Social Function of War», *American Journal of Sociology*, XLVI, 1941, pp. 551-70, cit. por Coser.

(22) Max Weber: *Economía y sociedad*, tomo I, F. C. E., Méjico, 1944, p. 37.

sus ideales y valores están en conflicto y sólo pueden imponerlos con ayuda de la violencia. La lucha, pues, es necesaria y únicamente cabe limitarla y regularla racionalmente. Como dice Hoefnagels, no queda sitio, en el pensamiento de Weber, para el ideal de la armonía social. Es más, si este ideal se realizara, se acabaría con la libertad humana. Para Max Weber la eliminación de todo ejercicio del poder frente a sus semejantes, significa que al hombre se le arrebata la verdadera libertad (23).

Igualmente, Vilfredo Pareto subraya la importancia del conflicto. En *Los sistemas socialistas,* Pareto parte de la consideración de la vida social como lucha por la existencia, donde triunfan los más fuertes y los más astutos, cosa que no debe considerarse como un mal, pues da lugar a una selección natural beneficiosa para la sociedad. Las instituciones sociales deben su origen a la fuerza, y cuando renuncian a la lucha están perdidas. «Las instituciones sociales se establecen por la fuerza y por la fuerza se mantienen», escribe Pareto (24). Este conflicto es continuo y se pone también de manifiesto en la lucha por el poder entre la élite que disfruta de él y la élite que aspira a conseguirlo. Cuando una élite renuncia a la lucha firma, con esa actitud, su sentencia de muerte. «Toda élite que no está presta a dar la batalla para defender sus posiciones —dice Pareto— se halla en plena decadencia y no le queda otra alternativa que dejar su lugar a otra élite que posea las cualidades viriles que a ella le faltan» (25). Pareto, en toda su obra, está preocupado por este planteamiento del conflicto y de la fuerza, planteamiento que es resumido muy gráficamente por su aguda frase de que la Historia es un cementerio de aristocracias, aristocracias que han muerto unas a mano de otras en su lucha por el poder.

La preocupación excesiva por el tema del orden, ha hecho interpretar erróneamente el postulado del equilibrio social de Pareto. Los intentos de querer hacer de Pareto un funcionalista no son convincentes. Martindale, por lo menos, es prudente y ve en Pareto una figura de transición entre el organicismo y el funcionalismo. Pero Lopreato, en cambio, en un artículo aparecido en el *American Journal of Sociology,* trata de convertir a Pareto en un funcionalista, que ve a la sociedad como un sistema que tiende al equilibrio, y para quien las tensiones y los conflictos serían un mal grave, una «desviación», en la terminología de Lopreato (26). Ahora bien: como ha indicado Giovanni Busino, el

---

(23) Harry Hoefnagels: *Introducción al pensar sociológico,* Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1967, p. 50.

(24) Vilfredo Pareto: *Les systèmes socialistes,* Librairie Droz, Genève, 1965, página 40.

(25) V. Pareto: *Les systèmes socialistes,* p. 40.

(26) J. Lopreato: «A Functionalist Reappraisal of Pareto Sociology», *American Journal of Sociology,* LXIX, 1964, pp. 639-646.

director responsable de la actual edición de las obras completas de Pareto, éste no sólo no ve la «desviación» como algo malo, como una enfermedad, sino que la considera como un conflicto necesario entre fuerzas opuestas simultáneamente en un momento dado (27). «Quiérase o no —dice Busino— el pensamiento de Pareto nace de la constatación de un conflicto de clases que él observaba en la sociedad europea de su tiempo», y en su obra no se puede hacer abstracción de ese conflicto.

Así, pues, el tratamiento del conflicto en los sociólogos clásicos, con muy escasas excepciones, se halla en la base de su interpretación de la sociedad. Por supuesto, el exponente máximo es Carlos Marx y sobre él volveremos más adelante al analizar la naturaleza y el proceso del conflicto, pero, incluso en los sistemas teóricos que polemizan con Marx, excepción hecha de Durkheim, el conflicto ocupa un lugar destacado en tales sistemas. ¿Qué ocurre, en ese orden de cosas, en la moderna teoría sociológica? ¿Cómo se aborda el problema del conflicto en la sociología reciente?

Una gran parte de los sociólogos occidentales contemporáneos, especialmente los pertenecientes a la dirección del análisis estructural-funcional, han tendido a concentrar su atención en los problemas del orden social, olvidándose del conflicto. Especialmente en el caso de Talcott Parsons, la preocupación por los elementos que aseguran el orden y la conservación del sistema social se vuelve obsesiva, lo cual le lleva a ver en el conflicto una especie de enfermedad de la sociedad, que tiene unas consecuencias desintegradoras y disfuncionales. Parsons apenas se ocupa del conflicto, pero incluso cuando se refiere a él directamente, como en su ensayo sobre las clases sociales y los conflictos entre las clases, recogido en sus *Ensayos de teoría sociológica,* tiende a considerarlo en términos de conducta desviada, que requiere adecuado tratamiento para lograr una buena integración de la sociedad.

En el mismo sentido, Elton Mayo, Lloyd Warner, Kurt Lewin, o George Lundberg, en su preocupación por una sociedad armoniosa, ven al conflicto como algo disociativo y destructor, que rompe el equilibrio y el ajuste social, si bien en el caso de Lewin consideró algunos aspectos positivos del conflicto, en lo cual no fue, desde luego, seguido por sus discípulos.

En general, el análisis funcionalista impide una valoración positiva del conflicto, y aunque Robert Merton rechaza expresamente todo pronunciamiento en pro del mantenimiento de la estructura social, y quiere preocuparse por analizar los fenómenos de cambio, al estudiar la rela-

---

(27) G. Busino: Prefacio al tomo XI de las obras completas de V. Pareto: *Sommaire du Cours de Sociologie, suivi de Mon Journal,* Genève, Librairie Droz, 1967, p. LIV.

ción entre la estructura social y la anomia, lo hace de tal manera que el conflicto aparece generalmente como disfuncional, y lo que podría ser considerado como una situación conflictiva grave, por no aceptarse las normas y valores de la cultura vigente, queda convertida en una conducta desviada rebelde. Es cierto que Merton dice expresamente que la conducta desviada no siempre es disfuncional. Algunos de los héroes de todas las culturas fueron considerados como tales, precisamente, porque tuvieron el valor y la visión de apartarse de las normas que dominaban en su sociedad. Por tanto, Merton dirá que no se debe identificar conflicto y anomia, sino que la visión correcta del problema es considerar el conflicto como *fuente* de anomia, pero siendo también conscientes de que, en ocasiones, los conflictos entre normas, sustentados por diferentes subgrupos de una sociedad, pueden producir el resultado de una adhesión mayor a las normas que prevalecen en cada subgrupo (28). De todos modos, incluso en el planteamiento de Merton, que es de los más moderados de la tesis funcional, el conflicto es relegado a un segundo plano, y no se estudia debidamente.

Enfrente se halla la moderna sociología del conflicto, que tiene, con Dahrendorf, Galtung, Aron, Mills o el mismo Coser, un número creciente de cultivadores. Dahrendorf, en su libro *Sociedad y libertad*, analiza, por un lado, la teoría del consenso de la integración social, propia del funcionalismo. Esta teoría viene caracterizada por la afirmación de cuatro tesis principales: la tesis de la estabilidad, equilibrio, funcionalismo y consenso. Pero, frente a ella dice que se puede contraponer otra teoría que parta de tesis distintas. Este es el caso de la teoría coactiva de la integración, basada en la historicidad, el conflicto, la disfuncionalidad y la coacción (29).

Dahrendorf, ante el planteamiento funcionalista de una sociedad estable y equilibrada, en la cual sus elementos componentes contribuyen a la funcionalidad del sistema que se mantiene por el consenso de sus miembros respecto de unos valores centrales, presenta la otra cara de la moneda. Y es así como nos dibuja una sociedad cambiante y dinámica, compuesta de elementos conflictivos y contradictorios, algunos de los cuales, debido a su disfuncionalidad, promueven el cambio del sistema. Esta sociedad, conflictiva y dinámica, se mantiene, fundamentalmente, por la coacción que unos miembros ejercen sobre otros, y Dahrendorf trata, sobre estos supuestos, de bosquejar una teoría que permita su adecuada comprensión. De esta forma, el autor alemán va a formular una teoría del conflicto social, que excluye el pensamiento utópico de un sistema social equilibrado, estable y en perfecto funcionamiento,

(28) ROBERT K. MERTON: *Teoría y estructura sociales*, especialmente el capítulo «Estructura social y anomia», F. C. E., Méjico, 1964, pp. 140-201.

(29) RALF DAHRENDORF: *Sociedad y libertad*, Tecnos, Madrid, 1966, pp. 189-190.

ya se trate de un «paraíso de productores» o de una idílica «sociedad sin clases». Es un intento de construcción teórica, apoyada en gran parte por la dialéctica marxista, que él trata de formular en una forma original.

La postura de Dahrendorf, aun inclinándose hacia la dialéctica, acaba siendo parecida a la de Van Den Berghe, que en su ensayo «Dialéctica y funcionalismo: Hacia una síntesis teórica», publicado con posterioridad a los ensayos de Dahrendorf (30), trata de abarcar los problemas del conflicto partiendo de una tesis funcionalista. Además de las tesis señaladas por Dahrendorf, Van Den Berghe indica que el funcionalismo implica la consideración de que el cambio se produce de una manera gradual, adaptativa, y no de forma repentina, pues algunos cambios que parecen drásticos de hecho sólo afectan superficialmente a la superestructura social, dejando intactos los elementos claves de la estructura. Van Den Berghe critica el funcionalismo desde puntos parecidos a los de Dahrendorf, señalando que el conflicto es una dimensión fundamental de la realidad social, equiparable a la del consenso, y que la teoría del equilibrio consensual no puede explicar los siguientes hechos reales:

1.° Los sistemas sociales pueden pasar durante largos períodos por etapas de desintegración profunda y, a veces, se desintegran totalmente.

2.° El cambio puede ser revolucionario, rápido y profundo, y no evolutivo.

3.° La estructura social misma genera cambios a través de sus propias contradicciones y conflictos internos (31).

Por esta razón, Van Den Berghe cree necesario recurrir a la dialéctica marxista que, despojada de algunos postulados inaceptables para la teoría actual, puede suministrar la base para la comprensión de varios procesos sociales. Se trata, por tanto, de llegar a una síntesis teórica, que él intenta formular en ese artículo, en la cual funcionalismo y dialéctica se fundirían en una nueva teoría total e integradora de todas las relaciones sociales.

Estos estudios, unidos al análisis que Coser había hecho de las funciones de los conflictos sociales, así como las nuevas aportaciones que se encuentran en su último libro, aparecido a fines de 1967 (32), contribuyen a situar la teoría del conflicto en un punto central de la sociología de hoy. Ese es el estado de la cuestión, y ahora es preciso que pasemos al análisis del fenómeno mismo del conflicto y de su resolución.

---

(30) PIER VAN DEN BERGHE: «Dialectic and Functionalism», en *American Sociological Review*, octubre de 1963, pp. 695-705.

(31) P. VAN DEN BERGHE: *Op. cit.*, pp. 697-698.

(32) LEWIS COSER: *Continuities in the Study of Social Conflict*, Nueva York, 1967.

2. Nacimiento y proceso del conflicto

La fuente del conflicto se encuentra en la estructura social, porque en la sociedad se dan, irremediablemente, situaciones de dominio de unos hombres y de unos grupos sobre otros que contraponen sus intereses. Las relaciones de dominación, por tanto, en el sentido de Max Weber, se hallan en el origen de los conflictos sociales. No es posible explicar el conflicto desde unos principios de hostilidad y tensión del individuo, para los que inventa la sociedad válvulas de seguridad. Por supuesto, la hostilidad se da en la vida social y los individuos suelen ver coartados muchos de sus impulsos por la sociedad, lo cual origina tensiones que han de aliviarse de algún modo, buscando válvulas y procedimientos que desvíen la hostilidad y la agresión. Este sería el caso de la función del chiste, analizada por Freud (33), que permite descargar la agresión de una forma inofensiva, como sabía muy bien Goebbels, quien, al parecer, promovía la circulación de chistes políticos durante el régimen nazi. Esta es la forma de entender el conflicto de un Elton Mayo, por ejemplo, empeñado en ver la conducta de los obreros guiada por una «lógica de los sentimientos», como si las relaciones económicas y de poder no existieran dentro de la fábrica. Pero ya Simmel consideraba que las motivaciones psíquicas no son suficientes para explicar la conducta conflictiva, y la vida diaria nos da ejemplos de conflictos difícilmente explicables por las tensiones psíquicas o la hostilidad de los contendientes. Pensar que los soldados norteamericanos se hallan luchando en Vietnam por su odio a los vietnamitas o a los chinos, o reducir el conflicto entre obreros y patronos a una hostilidad mutua, resulta grotesco. En este sentido, Stouffer y sus colaboradores, en el estudio sobre *El soldado americano*, comprobaron que el odio al enemigo no era la motivación clave del combate para los soldados en la última guerra mundial (34).

Por consiguiente, el origen de los conflictos hay que buscarlo en la estructura social. Malinowski decía que la agresión, como la caridad, empieza en casa; pero él también veía que la agresión era un accesorio de la cooperación (35), que es tanto como decir que el conflicto suele acompañar a las relaciones sociales porque, añadiría Weber, en ellas se dan situaciones de dominación y poder. Por supuesto, Malinowski no acertó a situar debidamente los fenómenos del conflicto y, por tanto, del cambio social. Pero, no obstante, tuvo que reconocer la realidad

---

(33) S. Freud: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, tomo I, Madrid, 1948, pp. 833 y ss.

(34) S. Stouffer y otros: *The American Soldier* (4 vols.), Princeton, University Press, Princeton, 1949-50, volumen II, p. 166.

(35) Bronislaw Malinowski: «An Anthropological Analysis of War», en *Magic, Science and Religion*, Glencoe, The Free Press, 1948, pp. 285 y ss.

conflictiva al lado de la cooperación, en el análisis de las relaciones sociales. Weber señalaba claramente esta necesidad de enfoque al llamar la atención sobre las relaciones de dominación. Pero, además, Weber veía al conflicto inseparable de la vida histórica. «No es posible eliminar de la vida cultural —escribe Weber— la noción de *lucha.* Se pueden modificar los medios de lucha, su objeto o, incluso, su orientación y los adversarios en presencia; no se podría suprimirla. En lugar de una rivalidad externa entre enemigos que luchan por bienes exteriores, puede no ser más que una rivalidad íntima entre individuos que se aman y que luchan por bienes interiores; como consecuencia, en lugar de ser una coacción externa puede no ser más que una manifestación de violencia interna (incluso bajo la forma de un abandono erótico y caritativo) o, en fin, un combate que se libra en el alma de un individuo que lucha consigo mismo. La lucha se encuentra por todas partes y, frecuentemente, se afirma, con un éxito tanto mayor cuanto menos se la distingue... La paz no es más que un desplazamiento de las formas, de los adversarios y del objeto de la lucha, o de las probabilidades de selección: no es más que eso» (36).

El anterior párrafo de Weber es profundamente significativo para valorar el papel del conflicto en la vida social. No solamente en los casos de clara oposición o competencia de intereses, sino incluso en las relaciones íntimas, el conflicto resulta ineludible. Es más, en las relaciones sociales íntimas el conflicto suele intensificarse. Simmel puso agudamente de manifiesto que la intensidad del conflicto suele estar relacionada con la intimidad de la relación. «Dos clases de comunidad —escribe Simmel— sirven de fundamento a una agudización particular del antagonismo: la comunidad de cualidades y la comunidad que consiste en estar comprendidos en una misma conexión social. La primera procede exclusivamente del hecho de que somos seres de diferenciación. El antagonismo excitará la conciencia, tanto más honda y violentamente cuanto mayor sea la igualdad sobre que se produce. Cuando reina un ambiente de paz y afecto, la hostilidad constituye un excelente medio para proteger y conservar la asociación, medio semejante a la función que ejerce el dolor en el organismo, avisando la presencia de la enfermedad... Pero cuando falta este deseo fundamental de avenencia, la claridad con que se percibe el antagonismo, destaca sobre la general armonía y contribuye a agudizarlo. Personas que tienen muchas cosas en común se hacen frecuentemente más daño que las extrañas» (37).

Simmel analiza con mucha finura el planteamiento del conflicto en-

---

(36) MAX WEBER: «Essai sur le sens de la 'neutralité axiologique' dans les sciences sociologiques et économiques», *Essais sur la théorie de la science,* Plon, París, 1965, pp. 442-443.

(37) JORGE SIMMEL: *Sociología,* III, p. 34.

tre íntimos, el papel de la cercanía, espacial y afectiva, en la configuración del conflicto, y otra serie de cuestiones, que nos facilitan la explicación de algunos fenómenos, en principio, sorprendentes. La típica ferocidad de las guerras civiles; la violencia con que luchan las facciones de un partido o sindicato, los famosos «odios» entre distintas órdenes religiosas, etc., adquieren un verdadero sentido a la luz del planteamiento de Simmel. Pero, a pesar de la finura de sus análisis, Simmel deja de señalar el papel predominante que en esos conflictos entre íntimos juegan las relaciones de dominación y poder. Y estas relaciones vienen, a su vez, configuradas por la estructura social. El planteamiento de Simmel es excesivamente psicológico, aunque él veía con claridad la nueva fuerza que adquiere el conflicto en su objetivación, como ocurrió con el conflicto de clases, a partir de Marx: «Desde el momento en que se ha reconocido —dice Simmel— que la situación de los trabajadores está determinada por las condiciones objetivas de la producción, independientemente de la voluntad de los individuos, ha decrecido visiblemente el encono personal de las luchas, tanto generales como locales. El patrono ya no es, por ser patrono, un vampiro y un egoísta condenable; el obrero ya no actúa siempre movido por una codicia perversa; ambas partes comienzan al menos a no echarse a la cara sus demandas y sus tácticas como frutos de maldad personal» (38).

Pero esta objetivación de la lucha no aminora su intensidad, como reconoce el propio Simmel: «No por ello ha disminuido la violencia de la lucha; antes, al contrario, se ha hecho más consciente, más concentrada y al propio tiempo más amplia, al adquirir el individuo la conciencia de que luchaba, no sólo para sí, sino para un gran objetivo impersonal» (39).

Por consiguiente, las relaciones de proximidad e intimidad se ven afectadas por una intensificación, objetiva o subjetiva, del conflicto, que, en gran medida, es expresión de las relaciones de dominación existentes. Estas relaciones, que suelen implicar cercanía e intimidad de los actores, vienen configuradas por la estructura social y, por tanto, es en ésta donde debe buscarse el origen de los conflictos sociales.

El hecho de que los conflictos surjan de la propia estructura social implica la existencia de conflictos latentes y manifiestos. Hay conflictos velados, que no se exteriorizan, y que pueden ponerse de manifiesto bajo la acción de circunstancias propicias, produciéndose entonces lo que llama Dahrendorf su cristalización (40). Es decir, los intereses latentes encontrados van evolucionando hacia una organización consciente en grupos antagónicos, que se afirman uno contra otro en la contienda.

---

(38) J. SIMMEL: *Sociología*, III, p. 31.
(39) J. SIMMEL: *Sociología*, III, p. 32.
(40) R. DAHRENDORF: *Sociedad y libertad*, p. 197.

Este sería el caso del conflicto entre la burguesía y el proletariado, que no adquirió realidad hasta que los proletarios se hicieron conscientes de su situación y se organizaron en clase para luchar contra la burguesía. Hay, por consiguiente, una evolución y un proceso de los conflictos sociales, que la propia dinámica de la estructura social va propiciando.

Esta forma de enfocar el conflicto, equivale a decir que éste surge de las contradicciones inherentes a la sociedad, cosa que fue puesta de relieve, de forma esencial, por Carlos Marx, y que aparece con nitidez a todo el que reflexione sin prejuicios sobre nuestra sociedad. Raymond Aron, que no es sospechoso de marxismo, en su libro *La lucha de clases,* dice: «Las sociedades industriales se caracterizan por dos rasgos contradictorios y solidarios: por un lado proclaman la igualdad de los ciudadanos y, por otro, organizan la jerarquía de los consumidores y de los productores. Esta contradicción entre la igualdad política o formal y la desigualdad social fue el punto de partida de la meditación de Marx» (41).

Esta contradicción, hay que decirlo, antes de Aron ya había sido agudamente puesta de manifiesto por T. Marshall en su ensayo «Conflicto de clases y estratificación social», donde habla de la «guerra» entre la igualdad de derechos del ciudadano y el sistema capitalista de clases de la sociedad industrial (42). Por su parte, Merton, cuando estudió la anomia, señaló también la contradicción entre el ideal americano de que el éxito está abierto para todos y la realidad de una estructura social que da pocas oportunidades legales a los individuos de la clase baja, que si quieren triunfar han de hacerlo por otras vías distintas de las legales (43). Y de ahí la importancia del crimen, como vehículo de promoción social en Norteamérica, que estudió Daniel Bell (44).

Así, pues, para Marx, las contradicciones sociales generan conflictos y éstos promueven el cambio social. La lucha de clases es el motor del cambio y el medio de llegar a una nueva sociedad. Parece, por tanto, que para Marx, el conflicto entre las clases es un supuesto básico en la vida social, expresión clara de una contradicción entre el capital y el trabajo, que se ha venido considerando que era la contradicción fundamental del capitalismo para el pensamiento marxista. Pero, últimamente, la revisión estructuralista del marxismo, lo ha puesto en duda. En opinión de Maurice Godelier, la contradicción fundamental del ca-

---

(41) Raymond Aron: *La lutte de classes,* Gallimard, París, 1964, p. 32.

(42) T. H. Marshall: *Citizenship and social class,* Cambridge University Press, Cambridge, 1950.

(43) R. Merton: *Teoría y estructura sociales,* pp. 154 y ss.

(44) Daniel Bell: «El crimen, una forma americana de vida», en *El fin de las ideologías,* Tecnos, Madrid, 1964, páginas 157 y ss.

pitalismo no es el antagonismo entre capital y trabajo, entre capitalistas y obreros, sino que es la contradicción entre el desarrollo y la socialización de las fuerzas productivas, y la propiedad privada de los medios de producción. No se trata de la contradicción dentro de una estructura, sino entre dos estructuras. No es la contradicción entre individuos o grupos, sino la contradicción entre la estructura de las fuerzas productivas, entre su socialización cada vez más avanzada, y la estructura de las relaciones de producción, de la propiedad privada de las fuerzas productivas (45). Se trataría de una contradicción básica que fue desbordada por el antagonismo entre capitalistas y obreros, pero que está ahí, subyacente en la obra de Marx, y que es puesta de manifiesto al aplicarle una interpretación estructuralista, al estilo de Godelier, de Althusser o de Sebag.

No es éste el momento de medir las consecuencias de esta revisión estructuralista. Lefébvre la ha criticado duramente (46). Y lo mismo ha hecho Lucien Sève, en un interesante ensayo sobre el método estructural y el método dialéctico, destacando el valor de la contradicción entre las clases para la dialéctica marxista. En opinión de Sève, el planteamiento estructuralista de Godelier implica, ni más ni menos, que la eliminación del papel de la lucha de clases en el cambio social. «La fusión del análisis dialéctico y del análisis estructural del desarrollo de una formación social —escribe Lucien Sève— no ha sido lograda más que al precio de la eliminación de un dato tan importante, de derecho como de hecho; tan central, tanto en el marxismo teórico como práctico, que me parece imposible considerar el resultado conseguido como realmente satisfactorio. Este dato... es el papel motor de la lucha de clases en la transformación revolucionaria. Porque el marxismo, debe recordarse, no es, de ninguna forma, un fatalismo económico» (47).

La postura de Sève me parece bastante congruente con toda la obra de Marx, en la cual la lucha de clases ocupa lugar central, no sólo como consecuencia directa de las contradicciones de las relaciones de producción capitalistas, sino también como el instrumento para la solución de la otra contradicción del capitalismo entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Todo *El Capital* está atravesado por esta idea central de la lucha de clases como expresión de las contradicciones del capitalismo, por cuyo conducto se resuelven. Pero, además, el propio Marx lo dice claramente en una carta a Engels, de 30 de abril de 1868. Marx expone a Engels una serie de puntos de su obra, acerca

(45) MAURICE GODELIER: «Système, structure et contradiction dans 'Le Capital'», *Les Temps Modernes*, noviembre de 1966, pp. 845 y ss.

(46) HENRI LEFÉBVRE: «Sur une interprétation du marxisme», *L'Homme et la Société*, núm. 4, abril-junio 1967, pp. 3-22.

(47) LUCIEN SÈVE: «Méthode structurale et méthode dialectique», *La Pensée*, octubre 1967, p. 73.

de la plusvalía, de la tendencia a la baja del beneficio, del crédito, de la renta del suelo, etc., y al final de su carta, a manera de conclusión, escribe: «Finalmente, supuesto que esos tres elementos (salario del trabajo, renta del suelo, ganancia [interés]) son las fuentes de renta de las tres clases, a saber la de los propietarios territoriales, la de los capitalistas, y la de los obreros asalariados, llegamos a la conclusión de la LUCHA DE CLASES, en la que se descompone el movimiento y que es el desenmascaramiento de toda esa porquería...» (48).

Por consiguiente, no en los días del *Manifiesto*, que eso parece indudable, sino veinte años más tarde, Marx sigue asignando a la lucha de clases un lugar fundamental para resolver las contradicciones de la sociedad capitalista. De ahí que, a pesar de la revisión estructuralista, para el análisis del conflicto, desde el punto de vista marxista, sea preciso situar en un primer plano la lucha de clases. Según esta teoría, la estructura de cada sociedad genera clases que entran en conflicto, que se desarrollan de un modo determinado y que acaban llevando a un cambio estructural, como consecuencia de ese conflicto.

Por supuesto, la formulación de Marx ha sido sometida a múltiples críticas y revisiones, siempre renovadas. Pero la pregunta esencial sigue siendo de difícil respuesta: ¿Se puede hablar, en nuestros días, de conflicto de clases? Y, en ese caso, ¿de qué clases se trata?

Por razones obvias de espacio no voy a referirme a las distintas teorías que han intentado superar el planteamiento de Marx. En el libro de Dahrendorf, *Las clases sociales y su conflicto*, se encuentra una exposición amplia de las distintas posiciones (49). Yo no puedo entrar aquí en la discusión sobre este punto, pero sí quiero señalar que una parte de la confusión y la esterilidad que reina en este orden de cosas, procede del uso anárquico de la palabra «clase», y del hecho de que algunos llaman clases a sectores o estratos de la población que nada tienen que ver con el sentido que Marx dio al concepto de clase. A veces, incluso, se encuentra uno con teorías que pretenden demostrar que en la sociedad actual hay más clases de las dos señaladas por Marx. Pero Marx no utilizó esa palabra en sentido descriptivo. Marx nunca dijo que sólo existían dos clases, y en algunas obras suyas se distinguen, desde un punto de vista descriptivo, varias clases. Así, en el libro *Revolución y contrarrevolución en Alemania*, Marx habla de ocho clases distintas (50), y en *La lucha de clases en Francia*, Marx distingue siete

---

(48) Carta de Marx a Engels, de 30 de abril de 1868, en C. MARX y F. ENGELS: *Cartas sobre «El Capital»*, Edima, Barcelona, 1968, p. 168.

(49) R. DAHRENDORF: *Las clases sociales y su conflicto en la sociedad industrial*, Rialp, Madrid, 1962.

(50) C. MARX: *Revolución y contrarrevolución en Alemania*, Méjico, Grijalbo.

clases, desde la burguesía financiera al «lumpemproletariado» (51). A Marx lo que le interesaba era abarcar analíticamente las leyes del desarrollo de la sociedad y las fuerzas que en ésta existen. La teoría de las clases de Marx no constituye una teoría de la estratificación social, sino que esa teoría debía servirle como instrumento para exponer el cambio de las formas totales de la sociedad.

Es ocioso insistir sobre este punto, que, por otra parte, ha quedado perfectamente aclarado en un penetrante estudio de Teodoro Geiger sobre las clases sociales. Marx utiliza la clase como un concepto para explicar el conflicto y el desarrollo de una determinada sociedad, y por eso no existe la clase hasta que tiene conciencia de tal en su afirmación en la lucha contra la clase opuesta. Los demás sectores sociales, en esta dinámica conflictiva, carecen de interés. Es más, las «clases medias» no serían en ese sentido una clase, pues, como dice Aron, si bien en los grupos llamados clases medias se da una organización de intereses sectoriales, para defender dichos intereses no se percibe, en cambio, una conciencia comunitaria de clase, en los períodos normales de la vida social (52). Por supuesto, en las fases de conflicto agudo se puede producir un reagrupamiento de todas esas fuerzas ante la amenaza revolucionaria. Pero en ese caso se trata de una batalla política, que se escindirá, probablemente, en dos campos, sin distinción de clases medias de ningún tipo.

¿Cuál es esa situación de conflicto en nuestra época? El análisis de Parsons sobre los conflictos entre las clases a la luz de la sociología contiene algunas puntualizaciones muy agudas. Parsons estima que hay una tendencia al conflicto entre las clases en nuestro sistema social, tendencia derivada de los hechos siguientes:

1.° El carácter competitivo de nuestro sistema ocupacional, que establece una jerarquía de prestigio y una desigualdad de oportunidades.

2.° La existencia de autoridad y disciplina en la organización, que generan resistencias en los llamados a obedecer.

3.° La tendencia de los poderosos a explotar a los más débiles.

4.° La tendencia a desarrollar distintas «culturas» por quienes se encuentran situados en zonas distintas de la estructura social, lo cual dificulta la comunicación entre los grupos y exige buscar mecanismos efectivos de integración.

5.° La diferenciación cultural creada por la familia, que produce actitudes distintas en distintos grupos, que pueden entrar en conflicto.

6.° La imposibilidad del sistema de establecer una estricta igualdad de oportunidades.

---

(51) C. Marx: *La lucha de clases en Francia*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967, páginas 49 y ss.
(52) Raymond Aron: *La lutte de classes*, pp. 100 y ss.

Todos esos factores generan conflictos crónicos y arraigados entre las clases, que atentan a la integración del sistema, y de ahí la preocupación de Parsons por encontrar fórmulas integradoras que lo mantengan. Lo curioso es que Parsons, después de ese análisis, y después de ver al conflicto entre las clases como algo endémico de la sociedad industrial, cree que puede ser considerado de una manera secundaria, pues hay otras realidades en la sociedad, como la «solidaridad nacional» o la «solidaridad étnica», que van por delante de la solidaridad de clase (53). Pero, con ello, Parsons lo único que nos probaría, en caso de ser cierto su punto de vista, es que el conflicto internacional y el conflicto racial son aún más importantes que el conflicto de clases, pues pensar que el conflicto internacional elimina el conflicto de clases sólo puede admitirse en períodos especiales de la historia, como sería el caso de una guerra, pero no vale para todas las situaciones.

El conflicto de clases, por tanto, no ha desaparecido en la sociedad industrial, porque es inherente a su misma estructura, ya se trate de una sociedad capitalista o socialista. Todas las teorías sobre la moderna estratificación social en Occidente, desde las que mantienen la separación de propiedad y control en la empresa, hasta las que hablan del crecimiento de las nuevas clases medias, no contradicen la existencia del conflicto de clases, como no lo contradicen la realidad rusa actual. También en ésta han surgido los individuos que controlan y dirigen la producción, los individuos de la «nueva clase», que bautizó Milovan Djilas, y los que ejecutan las directrices señaladas. La nueva clase soviética caracterizada por el control del poder burocrático no sólo no elimina los conflictos entre las clases, sino que ella misma reconoce los conflictos internos que ha de intentar superar. Desde el momento en que la «nueva clase» no «completó» un sistema económico, sino que «estableció» el suyo propio, como dice Djilas (54), establecía, a la vez, las bases de un nuevo conflicto de clases. Es cierto que esta «nueva clase» no es una clase cerrada, ni mucho menos hereditaria. Djilas lo reconoce expresamente: «En la nueva clase —dice— lo mismo que en otras clases algunos individuos caen constantemente junto al camino, en tanto que otros ascienden por la escala. En las clases de propiedad privada un individuo deja su propiedad a sus descendientes. En la nueva clase nadie hereda nada excepto la aspiración a elevarse a un escalón más alto de la escala. La nueva clase sale realmente de los estratos más bajos y anchos de la población y está en movi-

---

(53) Talcott Parsons: «Clases sociales y conflictos entre clases a la luz de la reciente teoría sociológica», en *Ensayos de teoría sociológica*, Paidos, Buenos Aires, 1967, pp. 278-289.
(54) Milovan Djilas: *La nueva clase*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963, página 45

miento constante. Aunque es sociológicamente posible prescribir quién pertenece a la nueva clase, es difícil hacerlo, pues la nueva clase se derrama sobre la población y se mezcla con ella, con las otras clases inferiores, y cambia constantemente» (55).

Este texto de Djilas es muy significativo para la buena comprensión de la «nueva clase» y para la valoración del amplio margen de oportunidades que se le ofrecen a los individuos de las clases inferiores en el sistema soviético. Pero no excluye el conflicto entre las diferentes clases, tal y como habían previsto Marx y Lenin en su sistema teórico. El mismo Djilas nos dice en otra parte de su obra: «Las clases» no han desaparecido bajo la «dictadura del proletariado» y la «dictadura del proletariado» no ha comenzado a desaparecer. En realidad, a la creación de la autoridad total de los comunistas y a la liquidación de las *clases de la vieja sociedad* se las ha querido hacer pasar por la liquidación de *las clases en general*. Pero el crecimiento del poder del Estado o, más concretamente, de la burocracia mediante la cual se ejerce la tiranía, no terminó con la dictadura del proletariado, sino que aumentó» (56). Y Djilas llega a decir que «los regímenes comunistas son una forma de guerra civil latente entre el gobierno y el pueblo» (57).

La frase tiene un matiz de acusación propagandístico, pero, en definitiva, encierra la verdad de un conflicto de clases, común al sistema soviético y al sistema capitalista. Efectivamente, tal y como apunta Djilas, en la sociedad rusa actual se ha modificado el sistema de clases, pero éstas no han desaparecido, ni tampoco el conflicto entre ellas. Y este conflicto se siente especialmente entre los que disfrutan del poder y los súbditos sobre quienes se ejerce, exactamente lo mismo que en las sociedades capitalistas. A pesar de todas las diferencias en la estratificación que se quieran examinar, y a pesar de todas las clases medias que se quieran considerar, en todas las sociedades industriales hay una tendencia a dicotomizar la estratificación de la sociedad, en el sentido de hablar de los que están «arriba» y «abajo», de los que «mandan» y de los «mandados».

Especialmente las personas que están «abajo», en la escala social, tienden a tener esa imagen dicotómica de la sociedad, imagen, por otra parte, que según mostró Ossovski, es más antigua y más universal que el capitalismo y que tiende a avanzar hacia una ideología de conflicto político (58). En los países occidentales, esa imagen dicotómica de la sociedad ha sido hallada en varios estudios experimentales, apar-

(55) M. Djilas: *La nueva clase*, p. 66.
(56) M. Djilas: *Op. cit.*, p. 88.
(57) M. Djilas: *Op. cit.*, p. 89.
(58) S. Ossowski: «La visión dichotomique de la stratification sociale», en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. XX, 1956.

te de que se encuentra en el lenguaje común: el libro de Centers sobre la *Psicología de las clases sociales,* referente a Estados Unidos; el de Willener, sobre *Imágenes de la sociedad y clases sociales,* correspondiente a la Suiza francesa; el de Hoggart, sobre *Los usos de la literatura,* relativo a Inglaterra, y el de Popitz, sobre *Imágenes de la sociedad de los trabajadores,* referente a Alemania, han puesto de manifiesto que la gran mayoría de la población ve a la sociedad según esa imagen dicotómica: los que «están arriba», «los que tienen», «los que mandan», «ellos», por un lado; y «los de abajo», los que «no tienen», los «mandados», «nosotros», por otro (59).

Dahrendorf ha estudiado con finura la imagen de la sociedad existente en el estrato inferior de la población, apoyándose en estudios diversos, y demuestra cómo esa imagen dicotómica se opone a la imagen jerarquizada de la sociedad, propia de una mentalidad burocrática y encasilladora (60). Esa imagen dicotómica, por otra parte, no anda alejada de las distinciones de Mosca, Pareto o Michels, entre una clase dirigente, élite, u oligarquía, por un lado, y las masas sociales, por otro. Y lo mismo puede decirse del análisis más reciente de Wright Mills acerca de la élite del poder, contrapuesta a las masas sociales. El libro de Mills intenta demostrar la existencia en la sociedad americana de una élite del poder, perfectamente trabada y compenetrada, que toma las decisiones básicas, ya sea en el orden económico, político o militar. Lo cual lleva, como contrapartida, la existencia de una masa obligada a sufrir y a aceptar las consecuencias de esas decisiones. Es decir, se trata de una polarización de fuerzas en la sociedad según el esquema dicotómico de los que mandan y de los mandados, que Mills intenta poner en claro, según sus propias palabras: «Mi intento para discernir la forma de la minoría del poder de nuestro tiempo y dar así un sentido responsable al "Ellos" anónimo que la masa de la población opone al "Nosotros" anónimo...» (61).

El conflicto entre las clases, por tanto, es algo que está ahí y que, contribuye, por otra parte, a dar cohesión a las mismas. A veces, obsesionados por la refutación de Marx, algunos sociólogos se quedan muy satisfechos al demostrar que no se produjo la creciente pauperización del proletariado que preveía Marx, sino que se ha elevado mucho su nivel de vida, y que tampoco se produjo la polarización en dos clases, sino que han aumentado los estratos medios. Las dos afirmaciones son ciertas: son constataciones empíricas, y más la primera que la

(59) R. Centers: *The Psychology of Social Classes,* Princeton, 1949; A. Willeneri *Images de la société et classes sociales,* Berna, 1957; R. Hoggart: *The Uses of Literary,* Londres, 1957; H. Popitz y otros: *Das Gessellschaffsbild des Arbeiters,* Tubinga, 1957.

(60) R. Dahrendorf: *Sociedad y libertad,* p. 154.

(61) C. Wright Mills: *La élite del Poder,* F. C. E., Méjico, 1957, pp. 33-34.

segunda. Pero ello no elimina el problema del conflicto entre las clases. Lo que ocurre es que hoy es preciso planteárselo en unos términos distintos a los de Marx. Marx veía todo el problema de las clases ligado a la propiedad privada, y hacía derivar de ésta toda explotación, cosa que hoy conviene revisar.

Aparte de todas las teorías que hablan de separación de control y propiedad, de revolución de los «managers», de aumento de la movilidad social, y de cosas análogas, el libro de Galbraith, *El nuevo estado industrial,* ha señalado claramente la existencia de un control de la empresa industrial —y del aparato estatal—, por un grupo de expertos que constituyen lo que él llama la «tecnostructura», de la que forman parte los «managers», pero no solamente ellos, sino también muchos otros especialistas que elaboran los informes indispensables para la toma de decisiones y para la planificación industrial (62). Ello ocurre tanto en la esfera capitalista de la «General Motors» como en la esfera socialista soviética. El resultado final es que se produce una clara separación entre los miembros de la tecnostructura —generalmente con estudios superiores o muy cualificados— y los demás miembros del sistema industrial.

Galbraith señala que la educación es ahora el origen del conflicto entre las clases. Cuando el capital era la clave del éxito económico, dice Galbraith, el conflicto social se producía entre el pobre y el rico, porque el dinero y la propiedad constituían la diferencia. Pero, desde hacía algún tiempo, la diferencia que divide es la educación, y el conflicto se produce entre los que tienen la ventaja de la educación, y los carentes de ella (63). Este punto de vista de Galbraith es profundamente representativo del estado de cosas de la sociedad industrial. La educación se ha convertido en la clave de la posición social y, por tanto, en la clave de los conflictos de clase. Pero para que pierdan su lugar preponderante, en esa dinámica conflictiva, el dinero y la propiedad, es preciso partir del supuesto de una estricta igualdad de oportunidades para la educación. Porque, en caso contrario, si la educación es la clave del conflicto, pero la educación viene, a su vez, condicionada por una situación de clase, que establecen la propiedad y el dinero, la clave última del conflicto seguirán siendo estos últimos y no la educación. De ahí que la afirmación de Galbraith haya que ponerla en relación con la estructura educativa de cada país concreto, para poder fijar su verdadero alcance. Y no estará de más señalar que en los países occidentales, por ejemplo, la igualdad de oportunidades educativas es una ideología admitida, pero una realidad frustrada.

---

(62) John K. Galbraith: *El nuevo estado industrial,* Ariel, Barcelona, 1967, especialmente cap. VI, pp. 79 y ss.
(63) J. K. Galbraith: *Op. cit.,* pp. 271-272.

Hay, por consiguiente, que partir del conflicto de clases y no de la «nivelación» clasista. El consenso entre las clases está muy lejos de ser verdad, y lo que sí podemos apreciar es el conflicto entre las mismas. Marcuse lo ha señalado agudamente. En *El hombre unidimensional*, Marcuse dice que la llamada nivelación de clases cumple una función ideológica: «Aunque el obrero y su patrono —dice Marcuse— vean el mismo programa de televisión, aunque la secretaria se vista lo mismo que la hija de su jefe, aunque el negro posea un «Cadillac», y aunque todos lean el mismo periódico, esta asimilación no indica la desaparición de las clases. Por el contrario, indica hasta qué punto las clases dominadas participan en las necesidades y satisfacciones que garantizan el mantenimiento de las clases dirigentes» (64). Y Marcuse señala, más adelante, que la sociedad del bienestar mantiene abierto el conflicto que surge de la posibilidad creciente de pacificar la lucha social frente a la necesidad del sistema capitalista de intensificar esa lucha. El conflicto se produce entre la posibilidad de la abolición progresiva del trabajo y la necesidad de mantenerlo como fuente de beneficio, de lo cual resulta la perpetuación de condiciones de vida inhumanas para el escalón inferior de la pirámide social (65).

El conflicto, pues, tanto en Oriente como en Occidente, se sigue produciendo entre las clases, y lo único que cabe admitir son diferentes grados de intensidad del conflicto y diferentes formas de resolverlo. Pero el conflicto está ahí y no puede soslayarse. Como dice Hirsch-Weber, «hablar de armonía donde no existe no beneficia a nadie, como no sea, por breve tiempo, a los que les interesa mantener un *statu quo* social» (66). Pero el antagonismo entre patronos y obreros existe, y, si se descuida este aspecto, puede producirse un día un estallido violento, que los alemanes, dice Hirsch-Weber, conocieron en la República de Weimar, y los franceses acaban de experimentar, podríamos añadir nosotros.

Lo mismo ocurre con los conflictos raciales —ya se trate de Estados Unidos, Israel o Africa del Sur— y de los conflictos ideológico-políticos, religiosos o lingüísticos como la oposición comunismo-democracia occidental, flamencos-valones, o musulmanes-budistas, que nos rodean por todas partes. Sin contar, claro está, el conflicto internacional, que ha derivado en una guerra fría permanente, acompañada de ciertas «guerras calientes locales», de forma también casi permanente, ya se llamen Corea, Vietnam, Oriente Medio, Congo o Biafra. Querer eludir esta

---

(64) HERBERT MARCUSE: *L'Homme Unidimensionel*, Les Editions de Minuit, París, 1968, p. 33.
(65) H. MARCUSE: *Op. cit.*, p. 78.
(66) WOLFGANG HIRSCH-WEBER: *Los Sindicatos en la política*, Tecnos, Madrid, 1964, p. 157.

realidad, y plantearse la sociedad como una armonía consensual, es una utopía que no encuentra correspondencia empírica. En el panorama actual, desde que Gunnar Myrdal realizó su gran estudio sobre el problema negro en Estados Unidos, *An American Dilemma,* el conflicto racial en Estados Unidos no ha hecho más que crecer. En un sentido contrario, puede parecer que las huelgas están en retroceso en las sociedades desarrolladas, pero ello, en caso de ser cierta la apreciación, no se debe a una falta de conflictos, sino a su resolución por otras vías, como puede ser la contratación colectiva. En definitiva, puesto que los conflictos surgen constantemente, es preciso ver cómo la sociedad se enfrenta con ellos. Necesitamos, pues, analizar la resolución del conflicto.

3. Resolución del conflicto

Como es natural, la sociedad busca distintos procedimientos para ir resolviendo o aminorando los conflictos planteados. Estas formas de resolverlos pueden ir desde una fórmula pacífica, como sería una contratación colectiva, a una fórmula violenta extrema, como es el caso de la guerra. Los esquimales, por ejemplo, dirimen sus conflictos mediante un duelo verbal: las personas en conflicto se satirizan cantando y el que consigue ridiculizar o poner en situación difícil a su adversario es declarado vencedor. Los corsos y los sicilianos, por el contrario, se hicieron famosos con sus venganzas, como medios de resolver el conflicto. Balzac nos ha dejado en *La vendetta* una excelente pintura de cómo resolvían sus conflictos los corsos: eliminando físicamente a todos sus adversarios (67). Algo así como lo que llevó a cabo en Salamanca Doña María la Brava, dando caza y muerte a todos los asesinos de su hijo. En nuestros días, algunas tribus brasileñas resuelven sus conflictos como los esquimales: cantando, tal y como refleja el folklore del «sertâo» (68). Lo cual, por otra parte, se corresponde con los cantos de desafío del viejo país vasco, o del país del Miño, en Portugal. Esta forma de duelo musical para la resolución del conflicto, a veces no sólo afecta al conflicto entre iguales, sino también a los enfrentamientos clasistas. En última instancia, el hombre del «sertâo» brasileño expresa a menudo en sus cantos de desafío una lucha de clases, como apunta Roger Bastide: «Estos combates de "violôes" —dice— son en el fondo un combate de clases sociales: el hijo de la tierra contra el extranjero, el campesino contra el ciudadano, el negro

---

(67) H. de Balzac: «La vendetta», en *La Comedia Humana,* t. III, Ed. Lorenzana, Barcelona, 1964, pp. 127-197.
(68) Roger Bastide: *Arte y sociedad,* F. C. E., Méjico, 1948, p. 69.

hijo de esclavos contra el indígena (69). Pero es una lucha de clases incruenta, casi inconsciente, que contribuye a mantener la alienación de los grupos dominados y su propio estado de dominación. En cualquier caso, los ejemplos anteriores ponen de manifiesto la multiplicidad de formas resolutorias del conflicto, cosa que ocurre, incluso, entre los pueblos primitivos.

El gran antropólogo Robert Lowie ha analizado el compromiso y la resolución de conflictos en las sociedades primitivas, en un estudio aparecido en la *Revista Internacional de Ciencias Sociales* (70), Lowie analiza las fuentes del conflicto entre los primitivos —la brujería, el homicidio, cuestiones relativas a las mujeres, cuestiones de prestigio, conflictos de ideologías, etc.— y nos muestra los mecanismos de resolución, desde las condenas a muerte hasta la responsabilidad colectiva de todos los miembros de una familia por un crimen, o hasta la resolución mediante una boda entre miembros de los grupos en conflicto. No hay ninguna norma general entre los primitivos, y la resolución implica a veces el precio de vidas humanas, a veces una simple multa, lo mismo que en las sociedades industriales de hoy. En este sentido, resulta curioso un episodio relatado por Lowie. Entre los cafres existia una norma según la cual el marido podía matar al amante de su mujer, y aun a ésta, en caso de flagrante delito, sin castigo alguno. Esta ley fue abolida por el jefe cafre Gaika, hacia 1820, estableciendo que en lo sucesivo el acto sería considerado como un homicidio más (71). Es curioso que una ley similar no fue abolida hasta bastante más de un siglo después, en un país europeo que acostumbra a referirse a los cafres como sinónimo de barbarie.

Así, pues, los sistemas creados por la sociedad para resolver e institucionalizar los conflictos, son muy diversos. Johan Galtung ha estudiado cómo la sociedad busca mecanismos de solución del conflicto, que determinen quién va a ser el «perdedor» y el «ganador». Para ello han de estar relacionados con un sistema de distribución de sanciones, que decida quién gana o pierde, cómo se distribuyen los valores en conflicto, y cuándo se termina el conflicto. De acuerdo con este planteamiento, Galtung distingue doce tipos de mecanismos para la resolución de los conflictos: 1) mecanismos de azar; 2) oráculos; 3) ordalías; 4) guerra regulada; 5) combates; 6) duelos privados; 7) duelos judiciales; 8) duelos verbales; 9) debates; 10) mediación y arbitraje; 11) tribunales; 12) votaciones (72).

---

(69) R. Bastide: *Arte y sociedad*, pp. 70-71.
(70) Robert H. Lowie: «Le compromis dans la société primitive», *Revue Internationale des Sciences Sociales*, Unesco, París, vol. XV, núm. 2, 1963, páginas 188 y ss.
(71) R. H. Lowie: *Op. cit.*, p. 204.
(72) Johan Galtung: *Op. cit.*, p. 358.

Cada uno de estos mecanismos tiene sus peculiaridades y es propio de una época. Su viabilidad descansa en el grado de generalidad y aceptación que tenga. El mecanismo ha de buscarse en alguna filosofía, que ha de estar bien anclada en la cultura general. Un mecanismo a base de ordalías, por ejemplo, requiere la creencia de intervenciones de la divinidad en la determinación del conflicto; lo mismo que un mecanismo basado en votaciones implica la aceptación del principio democrático de que una mayoría superior al 50 por 100 —u otra que se estipule—, decide. Por otra parte —como apunta Galtung—, para que un mecanismo de resolución pueda institucionalizarse y permanecer, requiere que no puedan predecirse sus decisiones, porque si no ocurriera así, es decir, si el conocimiento del problema llevase a predecir el resultado del mecanismo, existiría una base para la predicción fuera del mismo mecanismo y éste sería superfluo (73). En cualquier caso, el procedimiento de los mecanismos está regulado, incluso en el caso de la guerra, donde se puede acordar luchar sólo en algunos sectores, respetar la población civil, respetar los prisioneros, no usar determinadas armas, etc. De no ser así, el mecanismo sería peor que el propio conflicto.

Kant dijo claramente que toda guerra en la cual los beligerantes no imponen entre sí algunas restricciones, se convierte en una guerra de exterminio (74); en cuyo caso difícilmente se puede considerar dicha guerra como un medio de solucionar el conflicto, a menos que se llame solución a la eliminación física de una de las partes. Por esta razón, Simmel aseguraba que el conflicto nace, por lo general, dentro de un conjunto de normas y regulaciones y se dirime dentro de ellas. El conflicto, para Simmel, suele llevar siempre consigo los elementos de su propia limitación y reglamentación y, además, en el curso del conflicto, se crean continuamente nuevas reglas y normas de solución (75). Es así cómo el conflicto entre obreros y empresarios, por ejemplo, que durante algún tiempo se dirimía a base de despidos y huelgas, puede entrar en una fase de regulación mediante convenios colectivos. Ello no significa que el conflicto haya desaparecido, como algunos creen, sino que ha variado el mecanismo para su resolución.

Si fijamos la mirada en otro orden de cosas, el juego político parlamentario significa un procedimiento de regulación de los conflictos políticos e ideológicos en pugna, lo mismo que ocurre con el juego diplomático. Pero puede llegar un momento en que esta forma de solución sea ineficaz y los grupos en lucha lleguen a un conflicto vio-

---

(73) J. GALTUNG: *Op. cit.*, p. 370.
(74) M. KANT: *La paz perpetua* (en el mismo volumen de *Lo bello y lo sublime)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, p. 96.
(75) J. SIMMEL: *Op. cit.*, pp. 27 y ss.

lento, y aun a una guerra. En el mismo conflicto, pero con otro mecanismo de solución, y, en este sentido, es rigurosamente exacta la famosa afirmación de Clausewitz de que la guerra es la continuación de la política por otros medios (76). No voy a referirme aquí a los distintos sistemas de regulación de la guerra, ni a su significado, y tampoco me ocuparé expresamente de la revolución, porque excede de los límites de este ensayo. Unicamente quiero indicar que estos dos últimos procedimientos pueden ser la única fórmula viable para un cambio social radical, al que no se podía llegar por otro procedimiento menos violento, debido a la institucionalización de un mecanismo de conflicto inadecuado para las nuevas estructuras sociales.

Lewis Coser, en un reciente libro, señala cómo el conflicto evita la osificación del sistema social, ejerciendo presión para las innovaciones, la creatividad y el cambio (77). De donde se desprende que la reducción total de los conflictos industriales, que propugnan los discípulos de Elton Mayo, puede llegar a tener graves consecuencias disfuncionales, pues con el conflicto puede eliminarse también un estímulo para la innovación tecnológica. Los grupos necesitan ciertos retos para que sean capaces de respuestas creadoras, de acuerdo con la famosa tesis del surgimiento de las civilizaciones, de Toynbee. Coser señala que el conflicto no sólo cambia las relaciones dentro de la estructura social, sino que puede llevar a un cambio de todo el sistema social, lo cual dependerá de la rigidez de los mecanismos de control para oponerse al cambio, o de la flexibilidad para adaptarse (78).

En el primer caso, el de una oposición rígida, se puede producir un estallido bélico o revolucionario. Estas últimas situaciones se dan porque, a veces, quienes disfrutan de los «intereses consagrados» no buscan salidas al conflicto, planteando todo ataque a su posición como un ataque al orden social, sin darse cuenta de que el conflicto puede haberse originado en un cambio estructural, al que es preciso adaptarse, pues de lo contrario, puede crearse una situación explosiva.

El problema está bien visto, por ejemplo, en *El Gatopardo,* de Lampedusa. Cuando el sobrino del príncipe de Salina informa a éste de que va a luchar al lado de Garibaldi, le dice, como explicación de su conducta, que, «si queremos que todo siga como está, es preciso que todo cambie», y, además, «si allí (en la lucha) no estamos también nosotros, esos te endilgan la república» (79). El argumento del sobrino, en el fondo, no implicaba pensar que, realmente, todo iba a quedar igual

(76) Carl von Clausewitz: *De la guerre,* Unión Génèrale d'éditions, 10/18, París, 1965, p. 62.
(77) Lewis Coser: *Continuities in the Study of Social Conflict,* Nueva York, 1967.
(78) Lewis Coser: *Op. cit.*
(79) Tomasi de Lampedusa: *El Gatopardo,* Noguer, Barcelona, 1963, p. 40.

después de la revolución. Lo que sí indicaba era la necesidad de adaptarse y estar al lado de la revolución, para procurar encauzarla, y, en todo caso, para no ser borrados del mapa por ella y continuar bien colocados en la nueva situación.

Vemos, por consiguiente, que los cambios de las estructuras generan siempre conflictos y la situación creada varía mucho según que se busque o no una institucionalización adecuada para ellos, cosa que no siempre sucede por la resistencia al cambio de los intereses creados. Resistencia que, a su vez, genera nuevos conflictos. Este es el planteamiento que subyace en la teoría del «retraso o del desfase cultural», que Ogburn estableció en su clásica obra sobre el cambio social, donde se producen desequilibrios y desajustes dentro de los procesos de transformación y de cambio de las sociedades (80). El conflicto se origina no porque una supuesta cultura «inmaterial» se rezague respecto de otra «material», como pensaba Ogburn, cosa difícil de establecer, ya que puede plantearse el problema de qué se entiende por «retraso» o «desfase» en un orden cultural. En realidad, el conflicto se produce porque los controles destinados a proteger ciertos intereses preestablecidos impiden u obstaculizan la introducción de instrumentos, método o valores nuevos, que surgen como innovaciones más eficientes para estructuras sociales dadas. Ya se trate de obstáculos establecidos por una rutina burocrática, por un interés económico, o por una posición ideológica, el resultado del enfrentamiento entre la tradición y la innovación produce un conflicto que determinará el ritmo del cambio, según sea el proceso de su resolución. Y es aquí donde, a veces, se pueden aceptar con rapidez unas innovaciones, como puede ser el caso de los productos farmacéuticos, y con más lentitud otras, como sería el caso del control de natalidad a través de algunos de dichos productos. En este caso, hay un desfase entre la innovación técnica que posibilita un producto y la situación moral que no acepta su aplicación. El resultado es un conflicto, que no todas las sociedades resolverán por igual, ni al mismo ritmo, lo cual influirá en el proceso de cambio de dicha sociedad.

4. Poder y conflicto

Todo lo anterior nos obliga a formular unas breves consideraciones acerca de las relaciones entre el conflicto y el poder.

En primer lugar, debemos reconocer que la resolución del conflicto se lleva a cabo de una forma que favorezca la posición del grupo dominante, o que se revela más poderoso. Por eso los mecanismos esta-

(80) William F. Ogburn: *Social Change*, Viking Press, Nueva York, 1922.

blecidos para la resolución del conflicto en épocas normales suelen favorecer a la clase en el poder. Galtung ha señalado cómo ciertos mecanismos que favorecían a la clase dominante, como el duelo, por ejemplo, favorable a los nobles que podían aprender esgrima y llevar armas, son abandonados cuando ya no aseguran ventaja alguna, como ocurrió al generalizarse las armas de fuego (81). En ese mismo sentido, es indudable que la clase superior sale beneficiada con el actual sistema de tribunales, pues, aparte de ciertas ventajas psicológicas, dicha clase se puede procurar los mejores abogados y asesoramientos. En definitiva, y entendiendo bien su verdadero significado, Napoleón no se apartaba de la realidad al decir que, en la guerra, Dios tiene la tendencia a estar de parte de quien tiene más fusiles.

En general, los grupos en el poder elaboran ciertas ideologías que contribuyen a mantener conflictos en estado latente; pero esos grupos, como señala Kadt, en un agudo ensayo sobre «El conflicto y el poder en la sociedad», pueden y suelen negar la existencia de esos conflictos e, incluso la existencia misma de privilegios (82). Ahora bien: en todo enfrentamiento conflictual suele existir alguna parte dominante o privilegiada, y el poder constituye la base de ese privilegio. El poder dirime los conflictos, y cuando ese poder tiene un origen consensual, puede pensarse que los conflictos se resuelven en la sociedad de común acuerdo. Esta es, en parte, la tesis de Parsons, que considera el poder como un medio generalizado para hacer ejecutar obligaciones legítimas, es decir, ligadas a objetivos colectivos de la sociedad que figuran dentro de un *consensus* societario. «El poder —dice Parsons— es la capacidad generalizada de un sistema social para realizar cosas en interés de los fines colectivos» (83). Pero Parsons elimina, de esa forma, la consideración del poder basado en la coacción, cosa que está en contradición con casi toda la Historia universal. El poder suele resolver el conflicto por la vía coactiva, usando la fuerza y la violencia, si es preciso, y ello está de acuerdo con la mejor experiencia de la práctica histórica del poder. Schermerhorn ha destacado la íntima relación entre poder y coacción, incluso en su forma violenta. «La coerción —escribe— se halla íntimamente relacionada con el poder. En su forma extrema, la coerción es la fuerza o violencia nuda aplicada con el fin de causar daños o destrucción; la amenaza de utilizarla es menos extrema» (84).

---

(81) JOHAN GALTUNG: *Op. cit.*, p. 376.

(82) EMANUEL J. DE KADT: «Conflict et pouvoir dans la société», *Revue Internationale des Sciences Sociales*, Unesco, 1965, núm. 3, pp. 487-505.

(83) TALCOTT PARSONS: «Autoridad, legitimación y acción política», en *Estructura y proceso en las sociedades modernas*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1966, p. 203.

(84) RICHARD A. SCHERMERHORN: *El poder y la sociedad*, Paidos, Buenos Aires, 1963, p. 56.

Este planteamiento, como es sabido, ocupaba un lugar primordial en la doctrina de Max Weber. Supuesto que toda política es una aspiración al poder, o un ejercicio del mismo, para la consecución de determinados fines, y supuesto que el Estado es la máxima asociación política para el ejercicio del poder, ese Estado se presenta, fundamentalmente, bajo el signo de la violencia. Weber dice que el Estado es una relación de dominación de unos hombres sobre otros que se sostiene por medio de la violencia legítima (85). Esa legitimación de la dominación, claro está, puede ser de signo muy vario y Weber distingue aquí sus famosos tipos «tradicional», «legal» y «carismático». Ahora bien, desde el punto de vista que aquí más nos interesa, el del conflicto, los tres tipos de legitimación originan efectos muy distintos. La desigual distribución del poder dentro de la sociedad es fuente constante de conflictos, pero estos conflictos varían según el tipo de legitimidad. En una sociedad sometida al tipo de legitimidad racional o legal, el conflicto adopta, con frecuencia, la forma de competencia dentro de un conjunto de reglas, que pueden atenuar la virulencia de la lucha por el poder y la resistencia a la dominación. En un sistema tradicional, la costumbre puede imponer la aceptación pasiva del poder, alienando la capacidad política de los individuos en un conformismo cuasi inconsciente, que reduce los conflictos básicos a una situación de latencia. Igualmente, en ese tipo de poder, la aceptación puede no ser debida a una alienación conformista, sino a una imposición violenta por parte del poder, y a un terror consciente, por parte de los individuos dominados. En este caso, se trata de un poder coactivo que no cuenta para nada con el consenso de los súbditos y que ha sido denominado por Bertrand Russell «poder desnudo». «Según decaen los hábitos y las creencias —escribe Russell— que han sostenido el poder tradicional, dan lugar gradualmente ya sea a un poder basado en una nueva creencia o a *un poder "desnudo", es decir, a esa clase de poder que no necesita la aquiescencia de los súbditos.* Tal es el poder del carnicero sobre la oveja, de un ejército invasor sobre la nación conquistada y de la policía sobre los conspiradores detenidos. El poder de la Iglesia Católica sobre los católicos es tradicional, pero su poder sobre los herejes perseguidos es desnudo. El poder del Estado sobre los ciudadanos leales es tradicional, pero su poder sobre los rebeldes es desnudo» (86). Este poder desnudo crea una situación conflictiva aguda, aunque lo normal es que ésta no se manifieste externamente.

Por último, en el caso de la legitimidad carismática, los conflictos son aminorados por la atracción ejercida por la figura dominante, como

(85) MAX WEBER: *El político y el científico*, p. 84.
(86) BERTRAND RUSSELL: *El poder en los hombres y en los pueblos*, Losada, Buenos Aires, 1960, p. 61 (subrayados míos).

ha señalado Schermerhorn (87), y ello puede conducir a una aceptación consensual de las disposiciones del poder, facilitada por la maquinaria propagandística del grupo en el poder, que en la época actual cuenta con medios excepcionales para lograrlo. Ahora bien, este tipo de poder suele llevar consigo un alto grado de concentración del mismo, en manos de un individuo y de un pequeño grupo o camarilla, circunstancia que origina una situación conflictiva especial. Carl Smitt ha indicado que cuanto más se concentra el poder en un lugar determinado, ya sea una persona o un grupo, adoptando la forma de acumulación en la cúspide, tanto más se agudiza el problema del acceso a dicha cúspide. Y, a la vez, se hace más aguda e intensa la lucha entre quienes controlan los accesos y pasillos, y aun las antesalas, y los que aspiran al control (88). Hay, por tanto, un conflicto abierto entre quienes disfrutan y quienes aspiran al control del poder, dentro del sistema, aparte de la minoría oposicional que está en conflicto contra el sistema como tal.

Por consiguiente, los conflictos entre diversos elementos de la sociedad son dirimidos en relación directa con el poder, consensual o coactivamente.

Por supuesto, cuando las partes en conflicto están equilibradas es más fácil buscar una solución consensual, como demuestra la nueva situación creada por el poder de los sindicatos actuales, en algunas partes del mundo. El hecho de que haya menos huelgas no implica que los sindicatos sean más débiles, sino todo lo contrario. Porque son fuertes pueden negociar e imponer condiciones con la sola amenaza de un conflicto violento, porque si éste se produce sus consecuencias serían muy graves. Hirsch-Weber, en *Los Sindicatos en la Política,* dice que los sindicatos, en Alemania, tuvieron que recurrir a manifestaciones y «huelgas preventivas», para alcanzar sus reivindicaciones, debido a la inferioridad de condiciones en que se encontraban para la aplicación de otros medios de influencia sobre el poder. Los sindicatos no tenían ningún recurso más eficaz que las huelgas para despertar la conciencia de la opinión pública en el problema de la cogestión. Si tuvieran otro recurso mejor lo utilizarían (89). Lo mismo ha pasado en Francia con las huelgas de mayo de 1968.

Sería, por tanto, erróneo considerar a la negociación colectiva como algo sinónimo de la paz industrial y como lo opuesto a la lucha de clases. Como dice Eugene V. Schneider, los convenios colectivos son una continuación por otros medios de la lucha de poderes. Son una

---

(87) R. A. Schermerhorn: *El poder y la sociedad,* p. 27.
(88) Carl Smitt: «Diálogo sobre el poder y el acceso al poderoso», *Diálogos,* Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1962, p. 76.
(89) Wolfgang Hirsch-Weber: *Los Sindicatos en la Política,* pp. 260-261.

táctica más a emplear en el conflicto laboral (90). Pero de la existencia de tales convenios no puede inferirse una pérdida de poder de los sindicatos. Galbraith tiene razón cuando señala que las relaciones industriales se han hecho más pacíficas a medida que aumenta la contratación colectiva y, efectivamente, el mito soreliano de la huelga general parece en franco retroceso. Pero, en cambio, Galbraith analiza mal el fenómeno cuando sostiene que, en el sistema industrial, los sindicatos tienen una función muy reducida (91). Aun en el supuesto de que los sindicatos tuvieran pocas intervenciones en el proceso productivo, cosa harto discutible, su propia existencia como poder organizado ya cumple una función importantísima, que hace imposible la explotación abierta y despiadada de las fuerzas del trabajo. El sindicato moderno organizado es una fuerza potencial tan considerable que, aun sin negociar, disuade a la otra parte en conflicto de intereses con él, a adoptar cualquier decisión extrema que pueda desencadenar una ofensiva sindical. Y en caso de negociación, la fuerza del sindicato puede hacer innecesaria una lucha violenta, lo cual afecta a la forma de resolver el conflicto, pero no al conflicto en sí, que sigue estando vigente. Y sigue estando vigente porque se trata de dos partes que persiguen intereses comunes. Por eso, Wilhert Moore dice que, aun cuando los intereses de los empresarios y los trabajadores son los mismos, las relaciones entre ambos grupos pueden ser todo menos armoniosas, porque los medios para satisfacer esos intereses comunes son escasos. De ahí el conflicto inevitable que, de no existir esa convergencia de intereses, no se produciría. «Cuando faltan totalmente intereses análogos, no puede haber conflicto: no hay nada sobre qué pelear» (92). La cosa es clara y ya había quedado expresada muy gráficamente cuando Carlos V, con motivo de su lucha con Francisco I, decía que su primo Francisco y él estaban perfectamente de acuerdo: los dos querían Milán.

Lo mismo ocurre en el orden internacional. Los conflictos internacionales se resuelven de acuerdo con una confrontación de fuerzas, en la cual los grupos o bloques más poderosos se alzan con la victoria o establecen un *statu quo* acorde con el equilibrio de poder. Wright Mills, en *Las causas de la tercera guerra mundial,* después de afirmar que la guerra ya no es una interrupción de la paz, puesto que ésta ha venido a ser un incómodo intervalo entre dos guerras, para las que se prepara el mundo, dice que la paz se ha convertido en peligroso equilibrio de

---

(90) EUGENE V. SCHNEIDER: *Sociología industrial,* Guadarrama, Madrid, 1966, página 409.
(91) JOHN K. GALBRAITH: *El nuevo estado industrial,* p. 291.
(92) WILHERT E. MOORE: *Las relaciones industriales y el orden social,* F. C. E., Méjico, 1954, pp. 429-430.

terror mutuo y pánico mutuo (93). Pero este equilibrio del terror, de momento, asegura algunas soluciones de conflictos sin llegar a una guerra total. Si una de las partes quedara muy rezagada en sus posibilidades de destrucción, la inminencia de un conflicto abierto aumentaría. Y ello, claro está, se debería a la falta de apoyatura para el juego diplomático de la parte más débil. En este sentido, el mismo Mills, en otra obra suya, ha indicado que «la fuerza efectiva de lo que dice un embajador es más bien un reflejo directo de la fuerza militar que le respalda» (94). De ahí la necesidad de un equilibrio de fuerzas entre las partes en conflicto para que pueda ser viable una solución no violenta.

Por consiguiente, la existencia de los conflictos y la forma de presentarse los conflictos existentes está en relación directa con el poder. Un poder distribuido entre varios sectores, y limitado en alguna medida por la voluntad popular, facilita la existencia de múltiples conflictos en la sociedad, que se oponen y se equilibran, asegurando, tal vez, un cambio evolutivo. Pero un poder absoluto concentrado hace imposible la mayoría de los conflictos. Como ha indicado muy bien Wittfogen, en el *Despotismo oriental,* en los despotismos agrarios o hidráulicos la lucha de clases se paraliza por el poder absoluto, y en ellos resulta imposible el planteamiento de conflictos sociales organizados frente a las estructuras dominantes, quedando abierta únicamente la puerta de la rebelión (95). Por supuesto, en un sistema despótico se dan conflictos entre los miembros de las clases, incluida la gobernante. Pero en cambio pueden ser suprimidas de raíz las luchas de clases, y no precisamente por un acuerdo consensual de las partes.

La resolución del conflicto implica siempre la intervención del poder. Unas veces, cuando una de las partes lo monopoliza, puede hacer imposible el conflicto abierto, o resolverlo eliminando al adversario. Pero incluso cuando el poder está distribuido, la resolución se inclina del lado de quien tiene más poder. Thomas Schelling, en *La estrategia del conflicto,* afirma que estudiar esta estrategia supone aceptar la idea de que la mayoría de las situaciones de conflicto son esencialmente situaciones de negociación (96). Ello es así, efectivamente, pero para negociar se necesita poder, al menos en cierta cantidad, pues de lo contrario no habrá negociación. En toda sociedad hay unos individuos y unos grupos que poseen poder y que no están dis-

---

(93) C. Wright Mills: *Las causas de la tercera guerra mundial,* Editorial Palestra, Buenos Aires, 1960, p. 8.

(94) C. Wright Mills: *La élite del poder,* pp. 87-88.

(95) Karl A. Wittfogel: *Despotismo oriental,* Guadarrama, Madrid, 1966, páginas 371-372.

(96) Thomas C. Schelling: *La estrategia del conflicto,* Tecnos, Madrid, 1964, página 17.

puestos a renunciar a él voluntariamente. Y no sólo no están dispuestos a ello, sino que lo normal es que ejerzan ese poder para garantizar los intereses en conflicto con otros grupos o clases sociales.

Carlos Marx, en su temprana *Crítica de la «Filosofía del Estado», de Hegel*, ya puso de manifiesto que el Estado era una institución de defensa de las clases dirigentes, como podía observarse al constatar cómo, en su época, la propiedad privada era «la categoría general», el «vínculo general del Estado», y cómo la *ley* de los Estados constitucionales era la mejor garantía de la existencia de las clases (97). Dadas estas clases, que la propia organización estatal propicia, es inevitable su conflicto. Pero como en la resolución del conflicto interviene el poder, la resolución se inclinará de parte de la clase que lo monopoliza, que es quien controla el Estado. La doctrina de Marx venía, ciertamente, a provocar un gran escándalo entre los defensores de la ideología del Estado como guardián del bien común, extensivo a toda la población. Dicha ideología, claro está, no era verdad en tiempos de Marx, ni tampoco lo es hoy, en la nuestra, aunque esta afirmación para algunos tal vez parezca menos escandalosa, si se recuerda que ya Juan Locke, en el *Ensayo sobre el gobierno civil*, afirmó que «la finalidad del gobierno no es otra que la de salvaguardar la propiedad» (98).

Ahora bien: en el conflicto resultante entre los propietarios y los no propietarios, pongamos por caso, no puede existir una situación negociadora hasta que los no propietarios puedan presentar un poder considerable frente a la propiedad organizada, erigida en clase dirigente. Y no es de esperar que, de común acuerdo, las partes se distribuyan el poder. Quienes monopolizan el poder no renuncian a él voluntariamente, y si se ven obligados a ceder parte de él será en función del crecimiento de poder, a pesar suyo, de los otros grupos en conflicto, pero no será nunca una renuncia *consensual* voluntaria. Goethe escribió, con gran profundidad, en el *Fausto:*

> *... Nadie cede el imperio*
> *a otro, tras de haberlo conquistado a la fuerza,*
> *por la fuerza guardándolo. Pues todos, aunque*
> *no se sepan gobernar, gustan de gobernar*
> *la voluntad del prójimo según su terco empeño* (99).

Efectivamente, nadie cede voluntariamente el poder a otro y nadie renuncia, si puede, a «gobernar la voluntad del prójimo». Pero como

---

(97) CARLOS MARX: *Crítica de la «Filosofía del Estado», de Hegel*, Grijalbo, Méjico, 1964, especialmente pp. 135 y 143.
(98) LOCKE: *Ensayo sobre el gobierno civil*, Aguilar, Buenos Aires, 1955, p. 111.
(99) GOETHE: «Fausto», en *Obras*, Planeta, tomo I, Barcelona, 1963, p. 939.

los distintos «prójimos» también sienten la pasión del poder, por un lado, y la carga opresiva de los que mandan, por otro, se origina un conflicto constante en la sociedad, que se va resolviendo de acuerdo con la normativa del poder.

Tales son algunas de las reflexiones que me ha sugerido el tema del conflicto social, tema central para todo el análisis sociológico, que no puede relegarse, de ningún modo, a un segundo plano, puesto que se trata de una realidad inmediata. Tan inmediata, que Pío Baroja la captó muy bien al escribir en el prólogo de *César o nada:* «La vida no es un idilio ni mucho menos. Vivimos matando, destruyendo todo lo que hay a nuestro alrededor; llegamos a ser algo deshaciéndonos de nuestros enemigos. Estamos en continua lucha.»

LUIS GONZÁLEZ SEARA
Félix Boix, 8
MADRID-16

EL ROBO

POR

JESUS TORBADO

Parecerá un ingenioso juego de palabras si digo que estoy dispuesto a robar mi propio dinero. Estoy dispuesto, créame. Y no insinúo en la primera línea de mi relato que considero notable injusticia el escaso sueldo que me pagan por mis escritos o la desproporción en el reparto de riquezas. Esta y otras cuantas razones de mi modo de pensar las habrá encontrado mucho tiempo atrás, desde que sigue el hilo de mis artículos periodísticos y de mis relatos. Tampoco (le ruego ponga mucha atención en todo lo que voy diciendo, por su bien; sería una pena obligarle a releerlo todo desde un principio por culpa de sus acostumbradas distracciones en casos semejantes), tampoco utilizo aquí recursos literarios en los que, según la crítica, destaco; no utilizo la metáfora ni ningún otro truco, a veces conveniente, pero que en esta ocasión están bien de sobra.

Robar mi dinero significa ni más ni menos que apoderarme por medios astutos e ilegales de algo que me pertenece desde hace más de un año. Y tampoco en esta ocasión hago gala de simbolismos, hipérboles o sinonimias. La pertenencia de ese dinero, de cuyo robo comienzo por darle noticia, es radical y podría garantizarla con suficientes argumentos de índole filosófica. La propiedad de mi dinero me viene por derecho natural permisivo o derivado (secundario), *ius gentium,* y en casi todas las legislaciones actuales (entre las excepciones le insinúo que recuerde las de los países comunistas) se dedican algunos artículos a comentar la protección que por parte de los Estados tiene toda propiedad privada.

Confieso que nunca había estudiado estas sutilezas jurídicas hasta que no me decidí a posesionarme como fuera de algo esencial y absolutamente mío. Podía muy bien escribir con mayúsculas este pronombre posesivo, y si no lo hago, es por evitar una ofensa a la estética tipográfica; de todos modos, habré recabado suficientemente su atención sobre la palabra.

Pues bien, de momento no voy a explicarle los medios que usaré en mi trabajo ni los motivos que a él me impulsan. Sencillamente anoto un hecho (que, con toda lógica, trataré de justificar) y me permito reincidir en lo que ya he pretendido dejar claro: no es éste

un relato imaginario, en donde se me permitiría aprovechar cuantos elementos literarios conociese, aforismos e incluso sofismas, sino un informe concienzudamente preparado, antes de arriesgar mi piel y —lo que no es menos importante— mi reputación.

Si lo juzga usted desordenado, falto de equilibrio y solidez, demasiado parecido, en fin, a mis anteriores escritos, atribúyalo a la costumbre enraizada en mí de vivir de ellos y de convertir mi ingenio en pasto de ociosos. Pero esta vez deseo comunicar seriamente que dentro de muy poco tiempo (cuando concluya antecedentes y motivaciones) iré a robar mi propio dinero, dinero que me pertenece como a usted estas páginas que acaba de comprar, dinero profunda, básicamente mío.

Pero, vamos a ver, ¿por qué es tuyo ese dinero?

No está bien impacientarse, debo advertirle. Si he sido prolijo hasta ahora, ruego me perdone, y ya que tiene obligación de continuar, seguiré con mi tono pausado y ciertamente sereno. Mi dinero me pertenece —y en esto, ya le dije, poseo irrebatibles argumentos— porque lo gané. Decente y honradamente, por supuesto.

Habrá leído en alguna entrevista mía que pasé muy malos momentos al comienzo de mi carrera literaria. En efecto, esos malos momentos se han prolongado hasta hace poco más de un año y se han repetido no mucho después, acontecimiento éste que me ha llevado a la situación actual. Mi juventud no me ha permitido ser rico, no porque gaste profusamente mi dinero, sino porque obtengo poco. A esto viene que le insinuara más arriba mi propósito de no divagar sobre injusticias sociales ni cuestiones afines. Soy pobre, y mis quejas a los culpables de ello no van a ser vertidas aquí: no tema, pues, si algo había de tocarle. Por lo demás, sería totalmente inútil. ¿Acaso no he repetido cerca de cincuenta veces —acaso más— en diarios y revistas las malas retribuciones de que yo y muchos como yo somos objeto? ¿Y qué? La prensa se lee durante el desayuno y a nadie se le ocurre preocuparse hasta el punto de alterar su digestión. Que atienda cada uno a sus personales problemas debe de decirse con toda prudencia.

Soy pobre, pues. Y me he acostumbrado a añadir que en ello no hay ninguna vergüenza; así, pues, lo añado, aunque no esté en absoluto convencido de ello. Mi vida ha sufrido altibajos económicos apenas perceptibles. Las pensiones resultan caras y el precio de los artículos periodísticos no ha subido desde que compuse el primero de una serie ya larga y —me refiero a su ulterior utilidad— triste.

Mis necesidades nunca han sido de consideración, pues aborrezco la elegancia —usted me perdonará—, y el círculo de mis amistades es lo bastante reducido como para no implicar un dato desfavorable en mi administración. Como, por otro lado, vivo aislado y sin compromisos de ningún tipo, lo poco que a principios de mes cobraba en los periódicos en que se aceptaban mis colaboraciones alcanzaba a cubrir honestamente mis desgastes físicos y morales. Es decir, todo discurría para mí según cánones razonables, y si alguna oportunidad tuve que enriquecerme, me pasó tan inadvertida como los apuros de algún final de mes imprevisto.

Todas menos una, y con esto me decido, finalmente, a responder a su pregunta. Me enteré de un concurso literario de segunda categoría y rompí con mis prejuicios, dispuesto a llegar a la fama del modo más urgente y seguro. Presenté una novela corta y deshilvanada, escrita cuando no había cumplido los dieciocho años. No se me ocurrió solicitar recomendaciones, y le confieso que para el tiempo del fallo ya me había olvidado por completo de aquel manojo de folios mecanografiados por la única amiga que tuve en mi vida: Angelines. Pero no quiero hablarle de ella, perdone. La cantidad otorgada por los organizadores era más que mediana y suficiente, desde luego, para alterar mis pulsaciones.

La gloria del primer premio se quemó en una semana. Sólo quedó el cheque y una promesa de mis compañeros de trabajo de prestarme más atención a partir de aquel instante; tonterías. Cambié el cheque en seguida para invitar a Angelines. Cenamos juntos y entramos en la sala de fiestas más cara. No sé para qué, a decir verdad, pues, una vez dentro, me di cuenta de que no había tenido tiempo de aprender a bailar, y ante el temor de aparecer ridículo a la única chica que, además de considerarme un tanto loco —justamente como soy, a mi juicio—, me quería un poco, fingí un especial dolor de cabeza y salimos a pasear por entre los árboles de un parque vecino.

¡ALLÍ PERDISTE TODO EL DINERO!

Recuerdo el placer de recibir sobre el rostro la sombra de las hojas del mismo tamaño, ya que se conservarían hasta el otoño. La luna era lechosa. La brisa veraniega parecía arrastrar un polvo de estrellas blanco y fresco. Anoto, porque es ahora cuando me doy perfecta cuenta de ello: que la celebración de aquel premio, acompañado por la pequeña Angelines, fue el más grande gozo que recuerdo de mi vida.

Por lo tanto, no hubiera sido lógico perder en semejante agradable coyuntura el resto del dinero, como supone. Por otra parte, solamente

llevaba encima una parte mínima, dispuesto a consumirla alegremente aquella noche; la importante cantidad a la que me vengo refiriendo la dejé oculta bajo un ladrillo de mi habitación, sobre el que apoyé una de las pesadas patas de la cama de hierro, archivo de mis secretos sueños. (Si usted conociera a mi patrona, no pensaría que hice el ridículo.) Así, pues, nada perdí en aquella ocasión y —como diría en cualquier otro relato— todo fue ganar.

Providentemente había pensado comprarme con el importe de mi galardón una moto, que, ciertamente, maldita la falta que me hacía; pero venía a satisfacer mi vanidad, y puesto que estaba habitualmente bastante solo, quise tener alguien en quien confiar el peso de mi cuerpo y por extensión (esto es una metáfora) el de mi alma. La única que podía disuadirme de la absurda idea era Angelines y, nunca sabré por qué, no lo hizo. Juntos imaginamos un viaje por diferentes lugares, felices y, en cierto modo, individualizados uno en el otro —no sé si me explico—, gracias todo ello a la moto oculta (también metafóricamente) bajo un ladrillo de mi pensión. Una moto —me decía a mí mismo— es un instrumento de trabajo tan imprescindible en esta época como una máquina de escribir o una corbata. Yo tenía máquina de escribir y una vieja corbata azul, que solamente usaba al presentarme ante los directores de periódicos con mis escritos; ¿por qué, si también poseía dinero más que suficiente, no había de tener una moto?

Desde el primer momento de mi decisión, y con un curioso automatismo elegí la marca y el modelo. Sería nueva y de tal color. (N. B.: En la elección de color participó más que la mía la opinión de Angelines.) Todo quedó dispuesto y acabado en aquel paseo nocturno. Por fin, la moto iría pregonando públicamente mi holgura económica, mi buena disposición para el futuro y mi definitivo entronque en la sociedad de los hombres, precisamente en su estamento más vilipendiado por mí: la burguesía. Ahora ya no me importaban demasiado sus concepciones históricas e ideológicas. La moto —mejor: yo sobre la moto— iría pregonando...

Ya caigo: te robaron la moto

Permítame. El estamento social en que la moto había de colocarme había de estar preparando mi recepción o, para hablar más modestamente, debía yo preparar algunos extremos antes de... El permiso de conducir era uno de ellos. Nunca había tenido ocasión de sujetar entre las manos el volante de un vehículo motorizado; alguna vez monté en bicicleta cuando vivía en el pueblo, pero eso no indica, en efecto, nada. Por lo demás, notaba en el alma una sensación feble

y acuosa, un poco tonta, es verdad, motivada por la seguridad y fijeza económicas. El dinero oculto respondía —respondería, en caso de necesidad— de que yo era una persona aceptable, ecuánime y digna. A menudo aborrecí a los ricos por creerse siempre esas cosas que estos días me hacían otro hombre. Tan visible debió de ser mi cambio, que Angelines estuvo enfadada conmigo algún tiempo y parecía defraudada o triste cuando explicaba que yo era menos loco y la cordura no se avenía bien con mi rostro y mis maneras.

Empecé a preocuparme extrañamente por el posible peligro de mi fortuna (nunca tan importante como el desarrollo de esta historia obliga a entrever), oculta dos semanas hacía ya en lugar tan inadecuado y pasado de moda. Mis pensamientos se herían mutuamente, se arañaban, en busca de una solución. Se me ha escapado esta metáfora, y al advertírselo, aprovecho para rogarle que no sonría misericordiosamente ante esta preocupación mía. Reconozca su ineptitud para pensar rectamente en este caso, ya que su buena posición no le ha deparado ocasiones tan mínimas de vulgar desasosiego como la que voy narrando. Así, pues, no se burle si le digo que una noche me levanté temeroso, desenterré el dinero y dormí con él oculto en el bolsillo del pijama.

A la mañana siguiente, antes incluso de pensar cómo llenaría la jornada, cosa que suelo hacer mientras me lavo (de aquí le será fácil deducir que al levantarme y manejar el dinero no me acordé en absoluto de pasar por el lavabo común de la pensión), salí a la calle llevando en el bolsillo del pantalón el puño cerrado sobre los cálidos billetes.

Entré en el primer Banco que vi. Su fachada era noble y elocuente.

—Necesitaba guardar cierto dinero —dije tímidamente a un conserje que pegaba sellos en una mesa cercana a la puerta de entrada.

—Al fondo —respondió sin mirarme.

Atravesé corros de hombres severos y yo diría que tristes. Hablaban de temas difíciles, a juzgar por la oquedad que sus palabras dejaban en el aire, y no se fijaron en mí ni en mi mano escondida, cuya palma segregaba ya un sudor pegajoso y molesto. Yo iba observando el mosaico gris, sobre el que daban ganas de deslizarse; a trechos se reflejaba la sombra de mis pantalones bamboleantes de tal modo que me sentí sobrecogido al imaginar un doble monstruoso cuerpo en un alma única y —lo que era peor— para un solo puñado de dinero.

Sentí un horror anacrónico ante el número de ventanillas acristaladas, tras las cuales me miraban, o parecían mirarme, hombres, como los anteriores, graves, solemnes e imperturbables. El más risueño, a mi juicio, tenía bigote y me escuchó con cortesía.

—¿Prefiere cuenta corriente o libreta de ahorros?—preguntó.

Elegí lo segundo, porque me parecía más comprensible la palabra «ahorros» que las demás.

—Allí le darán. Pida un impreso.

El empleado me ayudó a llenarlo.

—Es preciso ser mayor de edad, pero deje en blanco el apartado correspondiente y no nos daremos por enterados—dijo.

—Para meter dinero no hay problemas, ¿eh? —le contesté yo. Debí de hacerlo muy atolondradamente, pues su mirada me advirtió de que acababa de cometer un grueso error. Me estaba favoreciendo sin obligación de hacerlo, y yo expresaba mi agradecimiento con extemporáneas ironías.

Fue necesario que esperara algunos minutos sentado, sosteniendo entre los dedos la garantía de mi dinero: un angulado papel amarillo con un ocho negro escrito. Dirían ocho y a cambio de la contraseña me entregarían la libreta en que constaban los fondos que había entregado a la entidad bancaria.

TIENES TOTALMENTE SEGURO TU MALDITO DINERO; ¿CÓMO JUSTIFICAS ENTONCES EL NÚMERO DE PÁGINAS ESCRITAS HASTA TERMINAR TU HISTORIA?

No es extraño que saliera del Banco alicaído y triste. Todo aquel complejo burocrático, aquella indiferencia hacia mí, el mecanismo con que el dinero pasó de mi mano sudorosa a una caja fuerte, donde quizá existiera refrigeración especial o acaso procedimientos ultramodernos para la conservación de los billetes, me arrebataron la ilusión puesta en ellos y me dieron ganas de ser otro, pobre y solitario, como siempre, pero más libre y, lógicamente, más lleno de esperanza. Me volví a mirar la fachada del edificio para grabarla bien en mi memoria, pues allí dentro se guardaba buena parte de mi yo futuro.

No es usted arriesgado al creer que después de mi triunfo no volví a escribir una sola línea. Poseía garantías de que sabía escribir; no había, pues, razón para continuar caminando hacia una meta lograda; por otra parte, el dinero alejó de mi cabeza—de mi corazón más bien—el fantasma de la patrona, de su voz, semejante a la de los supuestos ogros que asustan a los niños desde los receptores de radio. A pesar de esto, obré con notable prudencia, cosa insólita en mí, trocando en rápidos números la realidad cuantitativa de mi fortuna. Además, tenía pagada por anticipado una mensualidad en la pensión y me había comprado algunas ropas. De todos modos, comencé a eloborar un asunto que trasladaría al papel apenas llegado a mi habi-

tación. Tomé un tranvía, cosa que solamente cuando estoy triste o aburrido acostumbro a hacer.

Tenía ganas de sentarme, pero cedí el sitio que pudiera ocupar a una señora, al parecer, mucho más solícita que yo en procurárselo. Me empujaron al sentarse ella; un tipo bajo y musculoso apoyaba contra mi pecho su cabeza perfumada, de cabello negro y peinado con esmero excesivo. Estuve a punto de estornudar por el cosquilleo oloroso de su colonia y rocé, en un movimiento cortés de retención, con la tela exterior del bolsillo donde guardaba mi libreta el hombro del molesto vecino. Palpé cuidadosamente los bordes del pequeño cuaderno. No conseguí tranquilizarme de todos modos, y extraje con prudente disimulo el montoncillo de hojas, en una de las cuales, bajo la palabra genérica «saldos», aparecía escrita la cantidad entregada. En la misma línea, señalado con tinta morada, sobre la página contigua de la izquierda, aparecía el nombre del Banco; debajo, algunos garabatos ilegibles con tinta negra de bolígrafo. Considere mi buena capacidad de fijación. Sólo he olvidado apuntar el sitio que ocupaba la fecha: antes del nombre del Banco, justo en el ángulo opuesto a mi «saldo».

En la primera página de la libreta, junto a mi nombre y algunas otras ringleras de hermosas e inexpresivas palabras, habían escrito el número de mi cuenta, de mi fortuna, mi número. Era el ...... Hemos llegado. Aprendí ese número de memoria; lo copié en la letra D (dinero) de mi personal agenda telefónica... No sé cuál es.

Luego perdiste la libreta y la guía

Fue un año más tarde. Hasta aquel momento ocurrieron muchas cosas en mi vida. No me refiero al proceso biológico de mi existencia, sino más bien al desarrollo de mi fama y, en justa secuela, de mis colaboraciones periodísticas; en una palabra, de mi fortuna.

Ya no me era preciso esperar en las antesalas de las redacciones, invitar a cerveza a un subalterno para que diera noticias de mí al redactor-jefe, rebuscar en los estercoleros públicos (permita la analogía) las informaciones por cuya exposición me dieran ciento cincuenta pesetas, menos descuentos. Todo eso entraba ya en el capítulo de primeros pasos, o como quiera llamarlo el encargado de sintetizar mi biografía. Cambiaron muchas cosas en mi carrera literaria a raíz del galardón primero. No es presunción decirle que llegué a publicar en los seis meses siguientes de tres a cinco trabajos semanales; por algunos de ellos no me pagaban ya la exigua cantidad, más bien

simbólica, sino un precio más justo, equitativo. Se me acogía con cortés deferencia; se me elogiaba tácitamente; subrayaban mi nombre al aparecer en las páginas impares del diario; incluso algún director me regaló cigarrillos americanos. Todo, como le digo, comenzó a proporcionarme un desconocido bienestar, merced al cual abandoné algunas de las que Angelines llamaba locuras y estuve a punto de enrolarme en la burocracia de las letras, para siempre ligado a la mesa de redacción de una revista de avicultura.

Le agradará saber que fue aquélla la época en que más grande fue mi amor a los hombres. Se borraron de mi mente las injusticias padecidas; el progreso económico me incorporó al ritmo de la clase burguesa y mi espíritu tuvo confianza en las instituciones político-sociales, al comprobar que un ciudadano probo y digno, como yo era, tenía incontables posibilidades de verificar sus ideales, etc.

La libreta desapareció un año después. Para entonces, mi situación llegada a la cima de su propio desarrollo, había comenzado a descender de un modo no diré alarmante, pues es un adjetivo tópico, pero sí entristecedor. El furor que mi éxito literario causó, el vientecillo con que revolvió folios y galeradas en los periódicos se disipó rápidamente. La fama, tan huidiza, como ya muchos escritores la han calificado, huyó de mi nombre, que tornó a aparecer, demasiado espaciadamente, sin el cimiento de la rayita negra, en las páginas pares.

De la polvareda de mi premio —gloriosos restos los hubiera calificado en otro relato menos verídico y personal— quedó un puñado reducido de billetes, que me apresuré a asegurar tras las misteriosas ventanillas del Banco. En seguida una nueva cifra, de un guarismo menos, se colocó bajo la otra en mi cartilla de ahorros. Confieso que fui un iluso al pensar (de nuevo en el tranvía, palpando tímidamente el canto del cuadernillo, «siéntese usted, por favor») que si trabajaba como en este tiempo pasado, abandonaría la idea de la moto y la prestancia social que pudiera darme, para trocarla por la imaginaria y actualizada (como todas mis ideas) de la adquisición de un piso decoroso en una moderna zona de la capital, al que, si todo seguía su curso razonable, llevaría, a no tardar, a mi esposa, para en adelante... Y perdí la libreta.

Ya. ¿Dónde? ¿Allí mismo?

Si lo supiera.. Si lo supiera, ¿qué? Nada, nada tampoco. Es inútil. A ver: ¿por qué me pregunta que dónde perdí la libreta de ahorros? ¿Quiere burlarse, oiga? ¡Bastante sé yo! No; bastante, no: nada.

No sé nada. Yo no sé nada. Iba en el tranvía, es cierto, al igual que en otras ocasiones tristes o aburridas. Alguién se apoyaría en mi pecho, así como en mi espalda o en mis costados. Alguien despediría un olor ácrido o pestilente. Una señora correría ridículamente para ocupar un asiento libre en aquel momento, mientras quien se disponía a hacer otro tanto (yo no; soy bastante despistado) la miraría con odio. Seguramente me inclinaría sobre la ventanilla abierta—estamos en verano—para contemplar gozosamente a una muchacha hermosa que caminase por la acera, un automóvil escandaloso o la ira de un guardia de la circulación. Pudo caerse. La libreta, sí. Pudieron quitármela. ¿Y para qué? ¿Sirve para algo una libreta robada? Tal vez. Yo era yo, yo soy yo, desde luego; pero ¿no podía cualquier otro hurtar mi escueta grafía al firmar sin rúbrica, incluso mis trajes raídos? (no hurtar mis trajes, pues no tenía más que uno, sino su aspecto). ¿No podía ese cualquier otro presentarse en el Banco y cobrar mi dinero, mi propio dinero, falsificarme? ¿Cómo quiere que sepa dónde la perdí? ¿Cómo osa repetirme esa maldita pregunta?

Del tranvía bajé en la parada de costumbre, por la puerta delantera, como siempre, y me dirigí, al igual que todos los días, calle arriba (observe que todo, absolutamente todo, se realizó según un hábito contraído un par de años atrás, es decir, desde mi llegada a la ciudad) para alcanzar la puerta de la pensión. Leí un periódico mientras llegaba la hora de la cena. No recuerdo en qué consistió, pero es de suponer que la patrona pondría ante mi estómago desfalleciente, bajo la rápida deglución de saliva, una sopeja amarillenta e insípida—concentrada—, seguida de un par de solitarios huevos fritos, tras los que me estaría permitido saborear una naranja sin jugo o un plátano raquítico.)

Le hago notar que lo mismo hablando del tranvía que en las últimas líneas escritas, he utilizado el tiempo verbal condicional simple, con lo cual he conseguido explicarle algo no que estaba simplemente condicionado, sino que pudo haber ocurrido, pero por cuyo acaecimiento no pondría mis manos en el fuego.

Apenas hube acabado lo que mi patrona llamaba postre, corrí a tumbarme desnudo sobre las sábanas, no sin antes haber atrancado la puerta de mi habitación. ¿Cómo voy a responder a sus preguntas si al día siguiente no encontré por ninguna parte mi cartilla de ahorros? Le he narrado mis pensamientos de aquella mañana, ante los que obligué a desfilar, rigurosamente ordenados, los actos de mi última tarde; ¿ha conseguido averiguar en qué sitio concreto desapareció la cartilla? No; ya lo sabía. Y en caso afirmativo, de bien poco había de servirnos. ¿Acaso la empresa que explota los transportes urbanos

iba a devolverme el dinero, supuesto que desapareciera su signatura en el tranvía? Temo que ante la sola pregunta se ría de mí, como se reirían los graves funcionarios si un pobre desheredado como yo les exigiera responsabilidades de este tipo.

¿Quién tiene, pues, la culpa?

No existía el menor peligro de que me pasara por alto el culpable de esta historia, el causante, por así decirlo, de su lamentable desarrollo. Aunque ella sea verídica—también verosímil, ya que puede ocurrirle a usted mismo o a un conocido suyo—, no puede carecer de un culpable. A mi juicio, y tras lento análisis de hechos y personas, el culpable, y quien, por consiguiente, sufrirá el correspondiente oportuno castigo, es ni más ni menos el Banco. Me ha sido imposible consultar con abogados por temor a los honorarios crecidos que (en su lenguaje) devengan. Solamente he aceptado la opinión de Angelines, en parte por quien ella es y no menos porque está perfectamente concorde con la mía. Así, pues, el culpable no de que extraviase mi libreta, sino de cuanto ocurrió y usted conocerá por los renglones siguientes, fue rotundamente el Banco.

A él acudí incluso antes de que abriera sus hermosas puertas plateadas. Paseé de un lado a otro por la acera, pensando (ya en aquellos azarosos instantes) trasladar al papel la misma historia que usted se apresta a criticar. Por un impulso en cierto modo lógico me acerqué al mismo individuo aparentemente risueño, tal vez debido a la curiosa movilidad de su recortado bigote negro. Mis palabras debieron de ser por demás sencillas y circunspectas. Para recabar su atención iniciaría mi dificultad con alguna interjección impropia, como ¡oiga!, ¿sabe?, o con algún saludo tímido y cortés.

—¡Su número! —exclamó el hombre, al mismo tiempo que pasaba entre sus dedos pulgar e índice un considerable montón de billetes verdes y terrosos, sin darle importancia al trabajo—más bien placer—de su vida, cuyos minutos transcurrían de manera tan blanda y licuescente.

—¿Mi número? —debí de decir. ¿Cuáles, en fin, hubieran sido sus palabras en este caso? Más o menos, las mismas; admítalo. ¡No estamos en un campo de concentración! Comencé a temer algo y a dudar poderosamente del aspecto risueño del empleado.

—El número de su libreta, ¿lo recuerda? ¿Lo recuerda, eh, lo recuerda? Ja, ja, pues no faltaba más. ¿Eh, lo recuerda? Dígame,

¿lo recuerda? Por favor, señor mío, ¿sabe?; no tengo otro remedio que preguntarle; ¿lo recuerda? ¡Oiga!, ¿eh?

—Sí, sí, lo he apuntado —respondí.

Cogí mi cartera para sacar de ella el pequeño listín de teléfonos. Ah, aquí lo tengo, claro. Bueno, debí de haberlo metido en el compartimiento de la izquierda, usted sabe... También a mí me resulta poco menos que absurdo lo que voy a contarle. Esto no es ya verosímil, aunque sí real. Ya sabe por dónde voy. ¿Cómo pude haber perdido las hojitas cortadas en su extremo lateral, de tal modo que apareciesen dos a dos las letras del abecedario?

Solía guardarlas en el interior de la cartera, y la única posibilidad aceptable es que se me olvidaran en un teléfono público. En ellas estaban apuntados los números de todos los periódicos y revistas de la ciudad (que usaba con escasa frecuencia), el de la pensión, el de Angelines y creo que ningún otro. En cuanto a los primeros, nada costaría reponerlos; el de la pensión era inútil, pues hacía más de dos meses que estaba cortado el cable transmisor y nadie se preocupaba de arreglarlo; el de Angelines lo sabía de memoria. Todo esto indica a la par que nada me dolía su pérdida y que tal vez acaeciera ésta muchos días antes, cuando yo no pensaba en aquel manojo de números sin utilidad aparente. Lo había perdido, pues.

Lo he perdido.

—¿El número?

—Sí.

—No lo recuerda, quiere decir.

—Eso, no lo recuerdo.

—Tomaré su nombre y trataremos de solucionar su problema. Vuelva dentro de un mes.

—¿De un mes? Necesito...

—O antes... Mejor, después.

Ahora yo debo marcharme, fijando mis ojos en el mosaico gris, en el que nada se refleja porque está cubierto de aserrín húmedo, removido por el aspirador de la mujer de la limpieza; debo susurrar alguna especie de confiada despedida; humillar mi tristeza ante el empleado de recortado bigote; debo, en fin, alejarme levemente cabizbajo, pero lleno de esperanza en el fondo, ya que este empleado me solucionará el problema, según dijo él. No obstante, estoy mirándole con aire fácilmente calificable de idiota, y le digo:

—¿Después? Necesito...

—Eso creo —responde.

Me ha sonreído, como es su deber, antes de alejarme, de perderme, y me arriesgo a emplear esta palabra, que, de seguro, le resultará

hiperbólica y, por tanto, inadecuada. ¡Todo se pierde aquí! La mía es, en efecto, una perdición de índole moral, bajo cuya dictadura sufrí los días que desde el «eso creo» del empleado han transcurrido hasta esta tarde, en que dejo testimonio razonado de mi ulterior comportamiento. Dos meses. En ese tiempo he realizado más de quince viajes en tranvía con idéntica parada: el Banco. Todavía no sabemos nada. Todavía no sabemos nada. Todavía no sabemos nada. Quince viajes —más—, quince veces lo mismo —más—. Debo incluir en esta página una somera descripción de cómo han sido para mí los intervalos entre ese inconcreto número de desplazamientos urbanos. El otoño se ha iniciado anteayer. Si antes no era fácil colocar unas pocas cuartillas en las redacciones de los periódicos, cuyas plantillas se notaban reducidas gracias a las vacaciones estivales, ahora resulta prácticamente imposible. Mis éxitos —mi éxito, perdón— son documentos sin ningún valor ante directores y administradores.

(Nota: La patrona, al enterarse de mi pobre acontecimiento, me ha increpado duramente: «No debería haber dejado su dinero en el Banco; las Cajas de Ahorros conceden premios en sorteos, dan un tanto por ciento más elevado y solucionan en seguida problemas como el suyo; allí tengo yo mis ahorros.» Ignoro detalles; perdone.)

Lejos de mí evocar la tragedia. He pasado hambre. Actualizado: paso hambre. Lamento tener que interpolar en mi relato esa vaciedad del estómago, que, curiosamente, produce un peso agridulce en la garganta, aligera hasta lo indecible los miembros y termina por fijarse en la cabeza como un dolor retorcido, acuoso y pegadizo. El mes pasado, cuyo último día coincidió con el comienzo de esta historia (brevemente: ayer), pagué a la patrona lo estipulado por cama y habitación, prometiéndome a mí mismo buscarme la comida como fuese, en restaurantes o... Que buscara no significa que haya encontrado; el hambre me está ocupando la cabeza ahora, y mi decisión de conseguir como sea el propio dinero no es otra cosa que un lógico corolario de ella. Siendo casi rico, ¿cómo puedo sufrir hambre? No le costará ningún esfuerzo cuando mañana se entere (acaso es presunción creer que los periódicos se han de fijar en mi parca hazaña) de que ha desaparecido de un Banco cierta cantidad, justificarme y sonreír con tranquilidad de corazón, pues ello no se habrá debido a prejuicios, incomprensiones, desequilibrios o inadaptaciones por mi parte, sino a un legítimo derecho a gozar de lo que gané con poco esfuerzo, es verdad, pero con honesta dignidad.

Más bien sí. Observe: debo planearlo con cierto cuidado. Llego al Banco en el momento de mayor tráfago; llego con mi apariencia humilde, desconfiada y triste; paso, pues, desapercibido. No me siento en ningún sitio, ni me detengo a hablar con nadie, ni pongo demasiado interés en mis ojos. Indudablemente, el calor del mediodía se deja sentir entre los grupos de hombres graves, que se comportan como es preciso, como es propio en estos casos y queda ya descrito. Algún empleado se ha quitado la chaqueta antes de prender un cigarrillo; pero no me ocupo en mirarlos o en analizar sus desenfadados movimientos. Me doy cuenta, en primer lugar, de que no existe ante su correspondiente ventanilla un individuo risueño con bigote; es una decepción, desde luego. No se debe a que haya muerto (también pudiera haber ocurrido el óbito de un tío suyo, el nacimiento de su tercer hijo, un accidente de importancia padecido por su esposa, una gripe repentina que lo mantuviera en cama, etc.); no se debe a ninguna de estas causas, porque, como habrá notado, no soy tan pobre en ideas como para ir a robar al mismo Banco donde se me conoce sobradamente. Estoy en una sucursal de parecida fachada e idéntico interior.

De pronto concentro mi simulada pero fina atención sobre un empleado gordo que va con una canastilla llena de dinero de un sitio a otro, hablando aquí y allá. No conozco cuál es su cometido y sería posible que ocupara el difícil puesto por su eficacia, buenos modos y agilidad. A mí me basta comprender que su gordura es un tanto inofensiva para organizar mis movimientos. Cuando llena o vacía la canastilla, reposa ésta indiferente sobre los mostradores, mientras él descuida medio minuto su trabajo para decir alguna palabra a su compañero de al lado.

Estará usted de acuerdo conmigo en que no es imposible acercarse con aparente despreocupación, apoderarse de uno o dos fajos de dinero y alejarse con cuanta rapidez y disimulo sean aconsejables. Naturalmente, robos así, tan sencillos, no se exponen en las películas. Tampoco un narrador que se precie escribe un asunto tan falto de complicaciones. Yo mismo he planeado hurtos de enorme complejidad, para desarrollar los cuales me han sido precisas numerosas páginas. Aquí opto por un método simple, ni más ni menos, porque es el que pretendo utilizar. No hace dos meses se llevó un ladrón doscientas mil pesetas de modo semejante: Banco lleno, gente animosa, acercamiento a la ventanilla, etc. En los periódicos se apuntó que el Banco estaba detrás de la Dirección General de Seguridad, vivero de policías,

en el centro de Madrid. ¿Quiere creer que todavía no lo han capturado?

Mi procedimiento ha sido pensado delicadamente, sépalo. He conseguido dos fajos de billetes, seguramente más de lo que me corresponde. Cogeré lo mío, una prudente cantidad por prejuicios y lo demás lo entregaré a los pobres. Robar un poco de dinero a quien tanto tiene —he debido escribir sobra— para comer unos cuantos hombres hambrientos no es una mala acción. ¡Je, ahora mismo voy a tomarme un desayuno solemne! Pienso estas cosas mientras se deslizan maquinalmente mis pies hacia las amplias puertas, por las que entra un sol cegador. Ese sol se nublará cuando yo salga. Un segundo. Oigo voces a mi espalda, voces duras y lejanas que se me acercan y me anudan el cuello y me dan empellones por la espalda. Llevo los billetes bajo la axila, escondidos por una gabardina cenicienta; siento que su peso me impulsa asimismo en dirección a la calle. Fugazmente pienso que es deber de mi dinero permanecer a mi lado; me alegro. No tenía esa intención, pero corro ágilmente; siento el golpe del sol sobre mis pupilas y nuca; tropiezo tontamente con los transeúntes. Las voces son más acres por momentos y se oye el chasquido de partículas de polvo al ser aplastadas sobre el mosaico por suelas nerviosas y perentorias. Seguramente una confusión dolorosa acoge con el sol a cuantos salen del Banco tras de mí. ¿Quién soy yo? Entre la gente vagabunda del mediodía, bajo al Metro, ocupo allí un piadoso rincón...

¡Conseguiste escapar!

He hablado involuntariamente en tiempo presente; le ruego me disculpe y retroceda al momento actual, tarde del día anterior, en que le comunico mi decisión y los motivos que a ella me han llevado. Todavía he de esperar toda una noche, luchando en mi cuerpo el sueño y el hambre, dos muertes bullentes. Confío en que sea la última lucha y la última derrota. (He de puntualizar que no me refiero analógicamente a sentimientos individualizados y congruentes; en esta lucha, gane el hambre o el sueño, siempre pierdo yo; esto resulta evidente.)

Caso de que me azare en el momento de introducir mi mano —la derecha, sin duda— en la repleta canastilla, o en cualquier otro segundo de mi actuación, utilizaré ante los tribunales esta historia (me procuraré testigos que defiendan la verdad: que fue escrita antes, hoy). Mas estas divagaciones son inútiles. Usted —ahora que lee— conoce por los periódicos el curioso robo, sin haber imaginado que

el sujeto fuese un joven escritor estafado y hambriento. Se lo he contado procurando no incidir en retóricas y huyendo de habituales trucos literarios, no para inciensar mi orgullo por haber obtenido un triunfo en campo tan desconocido para mí, sino para justificar mi actuación, cosa que supongo haber conseguido plenam... Un momento; me llama la patrona... Era el teléfono: Angelines. Ya ve: han arreglado el aparato hace algún tiempo y yo sin utilizarlo. ¿Para qué? ¿Iba a llamar a Angelines y quedar en feo al no invitarla a cualquier cosa por falta de dinero? Así que me había enfadado con ella... Bien. Me dice que la llama un desconocido. Ha encontrado una pequeña guía de teléfonos entre los que aparecía el suyo. En ella está también el número de mi libreta de ahorros, el 01/00-238384; ya ve. Puedo describirle mi alegría (reconozco que en el fondo sentía miedo; ya lo habrá notado); describirle los sentimientos que embargan mi alma ante el repentino arreglo de la situación... Lamento no tener ganas de hacerlo; he dejado el teléfono descolgado para venir a avisarle. Ahora volveré a él, con el fin de invitar a Angelines a merendar mañana —una buena merienda— y decirle alguna palabra bonita.

Jesús Torbado
Polígono I, 61, Moratalaz
Madrid-18

LENGUAJE ARTISTICO: INFORMACION Y SIGNIFICACION

POR

VALERIANO BOZAL

I

El análisis del lenguaje artístico y de las formas artísticas como signos, emprendido en este siglo con gran fecundidad y diversidad de pareceres, ha venido a sustituir tanto a las tradicionales posiciones estéticas que mantenían el principio del arte como imitación (en sus múltiples e históricas variedades, desde la poética aristotélica hasta las ideas vulgares), cuanto a aquellas otras que fundaban lo específico artístico en algún elemento propio del contenido (por ejemplo, la particularidad lukácsiana; que en el tomo tercero (*) de su estética rozaba peligrosamente —peligrosamente para un marxista— las tesis mantenidas por algún sector de la fenomenología, especialmente por Merleau-Ponty, y el idealismo posthegeliano). Este análisis lingüístico que, por otra parte, se veía acuciado por los hechos, especialmente por el carácter abstracto (no imitativo) de buena parte del arte contemporáneo, y el abandono de las normas que desde el clasicismo habían imperado, este análisis lingüístico situaba al arte en el seno y junto a otras formas de comunicación, de las que debía distinguirse, con las que entraba en contacto, tanto teórica como prácticamente (pensemos por un momento en la utilización de imágenes propias de los *mass media* por parte del arte *pop)*, pero con las que no se identificaba.

Dos asuntos principales acosan aquí a los estudiosos: análisis de la estructura del lenguaje artístico en relación y contraste con otros lenguajes más o menos convencionales, con las pertinentes conclusiones sobre el tipo de resultado significativo que tal lenguaje procura, y comportamiento del arte en el contexto de la información y los medios de comunicación. Mientras que este segundo punto parece de fácil estudio, y las polémicas no han sido aquí especialmente graves, pues se trataba exclusivamente de registrar un comportamiento, recurrir a los hechos y eliminar los aspectos no verificables, no ha sucedido lo mismo en lo que respecta al primero, quizá porque el mismo apoyo científico carece aún de la suficiente unanimidad. Raro sería que pudiéramos llegar a

(*) En la edición española de Ed. Grijalbo.

un acuerdo sobre la naturaleza del significado artístico si no hemos logrado tal acuerdo en lo que concierne al significado en general. Las diferencias que separan a la Escuela de Oxford de Carnap, de Russell, de Quine, de Frege, etc., y a todos ellos entre sí, por no citar más que las posiciones más conocidas sobre tan espinoso problema, las diferencias que separan a todos ellos son demasiado grandes como para que ahora entremos en discusión, crítica o conciliación. Pienso, además, que seguramente, una vez resuelto este asunto, habría que recomenzar a propósito del significado artístico, por lo que me parece más prudente empezar directamente con éste y sentar, en la medida de lo posible, las bases para el esclarecimiento de alguna de sus notas distintivas.

Las diferencias entre el lenguaje artístico y el lenguaje convencional fueron señaladas, entre otros, por R. Jakobson a partir de la poesía, y recogidas posteriormente por Umberto Eco, que las extendió a más amplios horizontes, popularizándolas en el terreno de la crítica de arte y el estudio de los *mass media*. La necesidad de esta diferenciación se hacía patente ante el uso, que en ocasiones se prestaba a confusión, del lenguaje convencional por parte de los artistas. Las imágenes publicitarias, los tebeos, la imagen gráfica, etc., se convirtieron de pronto en fuente de «inspiración», y lo que hasta entonces podía llevarse a cabo con cierto sosiego, empezó a ser acuciante.

De ahí la oportunidad del trabajo de Eco. Siguiendo a Jakobson, escribe: «El mensaje que calificamos de "poético" aparece, en cambio (respecto al de los *mass media)*, caracterizado por una *ambigüedad* fundamental: el mensaje poético utiliza a propósito los términos de forma que su función referencial sea alterada. Para conseguirlo, pone los términos en relaciones sintácticas que contravengan las reglas consuetudinarias del código, elimina las redundancias de modo que la posición y la función referencial de un término pueda ser interpretada de varios modos, elimina la posibilidad de una descodificación unívoca, proporciona al descodificador la sensación de que el código vigente ha sido violado en forma tal que no sirve ya para descodificar el mensaje. En este sentido, el receptor se halla en la situación de un criptoanalista obligado a descodificar un mensaje del cual no conoce el código, y que por tanto debe deducir el código no de conocimientos precedentes al mensaje, sino del contexto del propio mensaje. De este modo, el receptor se encuentra comprometido personalmente hasta tal punto con el mensaje, que su atención se desplaza de los significados a los que podría remitirle el mensaje, a la estructura misma de los significantes. Y así obedece los fines que le prescribía el mensaje poético, que se constituye precisamente en ambiguo por que se

propone a sí mismo como objeto principal de la atención» (1). En resumen: «la obra de arte se nos propone como un mensaje cuya descodificación implica una aventura, precisamente porque nos impresiona a través de un modo de organizar los signos que el código habitual no había previsto. A partir de este punto, en el empeño de descubrir el nuevo código (típico, por primera vez, de aquella obra, y ligado no obstante al código habitual, que en parte viola y en parte enriquece), el receptor se introduce, por así decirlo, en el mensaje, haciendo converger sobre éste toda la serie de hipótesis que su especial disposición psicológica e intelectual hace posibles. En defecto de un código externo al cual referirse completamente, elige como código hipotético el sistema de presunciones sobre el que se basa su sensibilidad y su inteligencia. La comprensión de la obra nace de esta interacción» (2).

Creo que dos cuestiones de importancia sobresalen en los largos textos citados. La primera, de índole positivo, empieza ya a ser patrimonio del pensamiento estético contemporáneo, especialmente a partir de los análisis efectuados por Galvano della Volpe, y proviene directamente (como el propio della Volpe hace notar en numerosas ocasiones) de la lingüística saussuriana: la referencia de los elementos del código artístico al contexto estricto de la obra, es decir, la referencia a ellos mismos, razón por la que el discurso poético, y artístico en general, se diferencia del discurso científico, en el que los elementos son válidos precisamente por sus referencias exteriores (véase la *Crítica del gusto*, pp. 120-126). Si bien, aquí, las palabras de Eco, y las ideas de Jakobson, suponen una deformación que consideramos inaceptable —por lo que más adelante se verá— del pensamiento dellavolpiano, pues éste no piensa nunca en la *novedad* del código artístico, que es perfectamente comprensible y emplea conceptos comprensibles, sino en la *especificidad* de su construcción.

Ello enlaza con la segunda cuestión, que nos proponemos criticar: novedad y no novedad del código artístico, que Eco insinúa (al señalar que el código de la obra, siendo nuevo y original, está en estrecho contacto con el código establecido) pero no desarrolla. La tesis de la originalidad es sumamente atractiva y parece resolver, de una vez para todas, espinosos problemas estéticos, especialmente algunos tan debatidos como el de la supervivencia de los estilos y artes primitivos (recuérdese las palabras de Marx sobre la supervivencia del arte griego en el prólogo a la *Crítica de la economía política),* aparte de satisfacer las exigencias del más puro formalismo, pues centra la peculiaridad artística sobre la estructura formal sin advertir repercusión alguna

(1) U. Eco: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas.* Ed. Lumen, Barcelona, 1968. Trad. de A. Boglar, pp. 110-112.
(2) *Ibid.*, p. 116.

sobre el contenido, sin imaginar que tan original estructura puede provocar hipotéticas alteraciones en la naturaleza de la información suministrada, hipotéticas alteraciones que diferenciarán tal información de otras. Pero si cumple tan óptimos requisitos, su comprobación es por demás dudosa y controvertible.

Una rápida y somera ojeada histórica nos permite comprobar que la obra de arte no recurre a un código original, sino, en multitud de ocasiones, al código común y popular, incluso cuando se trata de obras encargadas por personas pertenecientes a estamentos minoritarios de la sociedad. Tal sucede, por ejemplo, con los estilos primitivos. La poesía de cancioneros y romanceros, la de poemas épicos, si por algo se caracteriza es por la popularidad de su código, perfectamente accesible a todos sin esfuerzo alguno. La pintura de los primitivos italianos y flamencos, de Duccio o Juan Van Eyck, es inmediatamente comprendida por todos, que la aclaman o la pasean procesionalmente, como la célebre «Maesta» de Duccio. El lenguaje de Giotto es por demás sencillo. El valor de estas obras y su propósito no reside tanto en poner de manifiesto la originalidad del código, cuanto en hacerlo desaparecer, lograr que su forma pase inadvertida. Si de aquellos nos trasladamos al arte contemporáneo, por ejemplo al *pop*, la situación se agudiza, pues artistas como Lichtenstein o Warhol no sólo no rechazan el código popular, sino que conscientemente lo utilizan.

Parece que Eco sólo hubiera tenido en cuenta una poética romántica más o menos minoritaria, o las últimas realizaciones de la vanguardia abstracta, que parecen inventarse un código, cuando en verdad se limitan a reducirle a sus términos elementales. Sin embargo, esta crítica puede conducirnos a la metafísica, y una metafísica sin resultado positivo alguno, pues si eliminamos la originalidad del código podría pensarse que lo específico artístico es una entidad misteriosa e inverificable. Creo que no es necesario caer en lo uno ni en lo otro. En efecto, lo específico artístico nace del lenguaje artístico en cuanto tal, pero no es la originalidad del código que produciría incomprensión y desasosiego, no pretende lo inédito y novedoso por sí mismo, sino la expresión de concretos significados, expresión que nunca olvida la estrecha relación entre el código artístico y el convencional.

Veamos rápidamente con un ejemplo.

¿Qué hace Lichtenstein al reproducir, en diverso tamaño e introduciendo algún elemento que antes resultaba imperceptible —la trama, por ejemplo—, una viñeta? La disposición de los elementos formales parece que sigue siendo la misma o muy similar, si bien la aparición de la trama es un factor de uniformidad que antes no existía, igualmente ha desaparecido cualquier tipo de duda o vacilación en la línea

o trazo del dibujo, que ahora es rotundo, perfectamente definido. El tamaño ha aumentado considerablemente y ha desaparecido la relación con lo anterior y lo posterior que mantenía, en su sitio, la viñeta original. Pero no hay más variaciones. Indudablemente, el código no ha cambiado, aunque sí se hayan transformado algunos de sus elementos, pero la sintaxis continúa siendo casi la misma y el lenguaje no es diverso. Precisamente, Lichtenstein desea que sigan siendo los mismos (sintaxis y lenguaje). El espectador no se encuentra ante algo nuevo, no debe recurrir a los elementos propios de la imagen, sino que cuenta con precedentes, abundantes, y, precisamente, de no conocerlos —pensemos en alguien que no haya visto tebeos o historietas—, perderá buena parte de los matices de la obra de Lichtenstein. Ahora bien, esas pocas variantes han cambiado por completo el sentido de la imagen. El valor de la viñeta original residía en la información temática que suministraba, en su capacidad de resumir acertadamente los puntos esenciales de la narración en uno de sus momentos, y en cuanto tal dependía directamente de las demás viñetas, procurando que pasara inadvertida la forma, que era convencional, e incluso impersonal, «sacrificada» siempre en aras de la información. Por el contrario, el valor de la obra de Lichtenstein no reside en su información temática —una mujer que susurra, el encontronazo de dos aviones, etcétera—, basta abrir un tebeo para encontrarla mucho más amplia. Con ello, Lichtenstein se aproxima a los pintores de todos los tiempos, pues la vida de Cristo, que Duccio gustaba pintar, era muy inferior, en cuanto a número de noticias, pormenores, detalles, etc., que la narrada por los Evangelios o por el predicador en el púlpito. Uno y otro, Lichtenstein y Duccio, como ha advertido Eco, nos llaman la atención sobre la forma. Al pintar así, utilizando ese tipo de imágenes convencionales, Lichtenstein se pregunta plásticamente por el sentido de tal lenguaje y pone de manifiesto una significación que pasaba inadvertida en la viñeta original, no sólo una significación del tema, sino también la de las propias formas, ambas formando un complejo coherente. Los falsos valores de la historieta resultan aquí sin su contexto, recuerdos paródicos. El modo en que estaba realizada concordaba con tales valores: establecía una uniformidad que hacía de todo objetos, y objetuales eran las relaciones entre hombres y cosas. Pero esta índole de las relaciones y las entidades relacionadas pasaba inadvertida en las viñetas, en las que eran aceptadas como natural punto de partida, y sólo el pintor la revelaba al introducir las mencionadas variantes.

Este somero análisis nos permitirá establecer las diferencias entre el signo icónico y el signo artístico, no tanto por lo novedoso, original o inédito del último sobre el primero, cuanto por las variantes que

introduce en aquél y sus resultados, el tipo de información que suministra.

Mas, antes de pasar a ese punto, podemos prestar cierta atención a formas similares, pero aun más estrictas en su reproducción temática, del arte *pop*. Warhol, por ejemplo, gusta reproducir, sin alteraciones, las imágenes propias de la publicidad o de los medios informativos gráficos. Sus obras reproduciendo botes de sopa de marcas conocidas, estrellas de cine o el retrato de la viuda del presidente Kennedy se han hecho célebres. Las únicas variantes que introduce respecto al original son el tamaño y la repetición. Todo lo demás es igual. No obstante, los resultados son totalmente distintos. Las imágenes publicitarias nos ofrecen los objetos del mundo procurando estimularnos a su consumo. Las obras de Warhol nos ofrecen un mundo de objetos procurando (implícitamente) que le rechacemos. La imagen publicitaria no se para a pensar, plásticamente, en la condición de lo que ofrece, esto es lo que hace Warhol. El código es el mismo, debe ser el mismo para que la imagen artística sea comprensible, pues el aumento de tamaño, la repetición o la introducción de pequeños cambios no son fundamento suficiente para hablar de un código nuevo. El espectador no tiene que ponerse a buscar uno sin precedentes, balbucear mientras se decide. Lichtenstein o Warhol se imponen, saltan a los ojos, como en general hace el arte, salvo el hermetismo de algunos períodos, minoritarios en el conjunto histórico de estilos y movimientos.



Si la novedad del código no es elemento suficiente para fundamentar lo específicamente artístico, ¿dónde se encuentra la raíz de semejante peculiaridad?

Nuestra propuesta es la siguiente. En primer lugar, debemos distinguir entre el signo icónico y el signo artístico. Podemos seguir las tesis de Peirce para fijar la naturaleza del primero: similitud de hecho entre significante y significado (representación de algo y algo representado), que vendría a ser la concepción vulgar de imagen. Mayor dificultad encontraremos al pretender fijar la naturaleza del signo artístico, pues, en principio, establecemos una distinción que no todos han admitido, a la que nos obliga la ejemplificación anterior, pues no todas las imágenes, no todos los signos icónicos son artísticos, algunos se limitan a ofrecer una información temática o narrativa de un modo no artístico. Si gustáramos de la metafísica, concluiríamos que lo específico del signo artístico es su referencia a la naturaleza de las cosas, pues tal parece ser la labor de Lichtenstein o Warhol, pero ello

sólo serviría para introducir mayor confusión, pues podía tratarse de una naturaleza material o no y, a fin de cuentas, también el signo icónico hace referencia —si se lo propone narrativamente—, a la naturaleza de las cosas (por ejemplo, los dibujos de las láminas de anatomía o las estructuras de los mecanismos), por lo que tal diferenciación no parece muy acertada. Provisionalmente, podemos proponer como nota característica el hecho de que el signo artístico (que se basa en el icónico, se elabora sobre él) nos refiere el sentido de las cosas (= situaciones, acontecimientos, personajes, etc.). Lo que nos obliga a analizar la noción de sentido o significado, sin que antes de tal análisis esa propuesta sea más aceptable que otras, puesto que también las palabras, las imágenes, poseen un significado. No obstante, la propuesta se emplea muchas veces como afirmación sumamente clara, que no necesita de mayores explicaciones, por ejemplo, cuando los críticos de arte hablan de una obra significativa y otra que no lo es. Ni que decir tiene que este tipo de hablar crítico esconde y revela multitud de problemas teóricos, alguno de los cuales podemos señalar, pero no resolver, por el momento.

A primera vista, pudiera parecer que nuestra noción de significado artístico emanara de las teorías de Frege. Este distingue entre *denotación* (= relación entre la expresión y el objeto expresado) y *significación* (= relación entre la expresión y su sentido), pero convierte tal significación en una entidad misteriosa, vista por «los ojos del alma», factor de un «tercer reino», mientras que los ejemplos antes expuestos muestran que el significado de la imagen artística no es ninguna entidad misteriosa ni factor de tercer reino alguno, sino resultado de una modificación del signo icónico, razón por la que desde ahora podemos rechazar el supuesto parentesco.

La primera nota que tipifica al significado artístico —y ahora nos limitaremos a señalar una serie de notas, sin pretender establecer una definición general, que nos obligaría a entrar en el espinoso debate sobre la naturaleza del significado— había sido señalada por Eco: la llamada de atención sobre la propia configuración. Pero la atención sobre la configuración no es sino un modo de reorientarnos sobre el exterior, sobre el tipo de información que a propósito del mundo exterior proporciona. La explicación stendhaliana del espejo puede servir como ejemplo siempre que analicemos debidamente la índole de tal espejo y los elementos de la naturaleza que en él pueden reflejarse, de lo contrario resulta una banalidad que sirve para todas las teorías y para ninguna. La pregunta por la índole de lo reflejado, es decir, de la naturaleza, escapa por completo al objeto del presente trabajo. Debemos limitarnos, pues, a investigar la configuración del espejo.

Decíamos, con Eco y Jakobson, que llama la atención sobre su propia configuración. En la ejemplificación se desprenden enseñanzas que perfilan esa afirmación. En la imagen publicitaria, el fin, y el valor al conseguirlo, es excitar e impresionar, la información no tiene otro objeto que estimular al consumidor para incitarle al consumo. La forma en que se produce tal excitación queda oculta. Puede salir a relucir, para producir una sorpresa, pero también entonces la referencia es inmediata. El ejemplo de la historieta es aún más claro, pues en ella las imágenes dibujadas ilustran un texto, del que dependen totalmente, al que se adaptan, pero no tanto como para que ese texto no pueda ser cambiado sin las pertinentes alteraciones en la imagen. De hecho, se pueden utilizar otros ejemplos, el folletón del pasado siglo presenta características similares, que se ponen de manifiesto cuando el crítico escribe que Fernández y González, Nombela o Ayguals de Izco nos cuentan cosas, pero no las crean, no las ponen delante de nosotros. La mecánica de la novela rosa actual se basa, esencialmente, en postulados parecidos: se nos dice la belleza, la humildad, la nobleza o la tristeza de tal o cual personaje, pero raro es el momento en que vemos, sin necesidad de que nos lo diga el autor, tales notas con nuestros propios ojos.

En todos los casos, se insinúa una diferencia clara entre la imagen artística y la que no lo es: en la última el contenido es «extrínseco», las ideas que expone, los conceptos son exteriores a la imagen misma, conviven con ella, pero no se han fundido en ella. En la imagen artística sucede todo lo contrario.

La clasificación de los signos que Peirce llevó a cabo puede servirnos para explicar más teóricamente este fenómeno que el lector y el espectador observan cotidianamente, no porque estemos de acuerdo con la teoría lingüística general de Peirce (3), sino porque, sobre este asunto, nos puede traer cierta claridad.

Distingue tres tipos fundamentales de signo, el *icono* —que ya vimos anteriormente—, el *índice* (que opera por contigüidad de hecho entre significante y significado; por ejemplo, el humo como indicio o índice del fuego) y el *símbolo* (que opera por contigüidad instituida entre significante y significado, no dependiendo de la contigüidad o similitud de hecho, y estableciendo una regla o norma convencional y general). Ahora bien, las diferencias y la separación entre estos tres tipos de signo no son absolutas, pues cada uno participa de los otros dos y Peirce se limita a distinguir atendiendo al elemento preponderante. Esta relación entre los tres tipos de signo resulta, para nosotros

---

(3) PEIRCE, Ch. S.: «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», en *Philosophical Writings of Peirce*. Nueva York, 1955.

fundamental, y nos permite señalar algunas de las características del signo artístico. Podemos afirmar que el signo artístico es la *unión del icono y del símbolo,* un icono en el que el símbolo adquiere fuerza preponderante, una imagen que no se limita a reproducir, sino que introduce como elemento sustancial el símbolo, tal como lo entiende Peirce, y su regla general, con lo cual puede establecer una significación general y romper los límites de la singularidad del icono.

Pero entendemos el signo artístico como *un* signo, no como la mezcla de otros dos. La mezcla se produce, por ejemplo, en la historieta o el tebeo, en los que conviven imagen concreta y símbolo sin llegar nunca a unirse. Subsistía, también, en el folletón del siglo XIX, etcétera. Frente a esa convivencia, esa contigüidad que provoca en el espectador o en el lector asociaciones de todo tipo, asociaciones que le hacen inteligible, defendemos la unidad del signo artístico. A primera vista pudiera parecer que tal afirmación no satisface la problemática literaria, que se construye a partir de símbolos y no de iconos. Mas, precisamente, lo que distingue el discurso poético y novelesco del científico es que en éste los símbolos no están encarnados en iconos, como sucede en aquéllos. Deberemos tener en cuenta la configuración propia de las diversas artes, que por su misma naturaleza ponen más o menos de manifiesto la información narrativa, es decir, se sirven más o menos del símbolo en cuanto tal. Las novelas son, a este respecto, las que más y mejor la utilizan, mientras que artes como la arquitectura o la música no lo tienen nunca muy en cuenta. Pero este empleo, que en obras fallidas puede llegar a ser excesivo, no es obstáculo insalvable para la aceptación de los anteriores planteamientos.

Esta tesis nos permitirá comprender algunas de las conclusiones fundamentales de Galvano della Volpe, a la vez que fija los límites de la crítica y posibilita el desarrollo de una sociología artística desde la concepción lingüística, precisamente por la generalidad de la regla y el convencionalismo de la contigüidad (instituida) entre significante y significado. Permite comprender las conclusiones dellavolpianas y especialmente aquellas que nos hablan de la imagen como concepto, lo que parecía una contradicción (resuelta y eliminada en los rigurosos análisis de la poesía llevados a cabo por el autor). Permite fijar los límites de su crítica, porque la noción de imagen, propia de la estética romántica y mística —como indicaba en el comienzo de la *Crítica del gusto*— no desaparece, y es sintomático que a lo largo de toda la *Crítica* no pudiera hacerla desaparecer por completo, sino que se encuadra y enriquece (con lo que no abandonaremos los problemas reales planteados, y a su manera resueltos, por tal estética romántica; los abordaremos en nueva y más compleja perspectiva). Lleva la aten-

ción sobre la propia configuración artística, pero porque tal configuración dice, habla, con lo que será posible eludir la crítica dellavolpiana a estructuralistas y formalistas rusos (4), etc. Y establece la posibilidad de una rigurosa filosofía del arte porque este signo sólo es posible en el seno de la comunicación, en ese supuesto de convencionalismo lingüístico y generalidad de la regla, que no es, a pesar de todo, absoluto, tal como oportunamente señala Jakobson a propósito de Peirce (5).

Esta delimitación del signo artístico que proponemos introduce cierta complejidad en toda obra, pues ya no podremos hablar sólo, como hacía Eco, de significantes y significados. Advertimos los siguientes niveles: 1) Icono, significante (la imagen) y significado (lo representado), que es más abundante en unas artes que en otras, tal como ya indicábamos, e incluso varía respecto a los diferentes estilos (por ejemplo, en la pintura, el informalismo casi lo elimina por completo, mientras que el arte medieval no lo pierde nunca de vista). 2) El ingrediente simbólico que todo icono posee, razón por la que se puede hablar también, y se habla, de una significación del tema, casi siempre acorde con la significación no temática del significado. 3) El símbolo que convierte al signo icónico en signo artístico, en imagen artística, que, en terminología de Eco, vendría a ser la significación no temática del significante. 4) El ingrediente icónico subsidiario que posee todo símbolo en cuanto tal, ya sea palabra escrita o hablada, del que parece posible prescindir, pues es asumido por 1).

Si trasladamos estos niveles a nuestra ejemplificación, obtendremos el siguiente resultado. Escojamos una obra cualquiera de Lichtenstein, por ejemplo, *Ball of Twine* (1963. Col. de Mrs. Leon Kraushar), que representa un ovillo de hilo o cuerda: 1) El elemento icónico es el ovillo de hilo, la obra reproduce el ovillo y nos suministra así una información temática sobre el particular (información ciertamente pobre, pues cualquier catálogo de hilos, por pequeño que fuera, nos diría más cosas sobre el asunto). 2) El elemento simbólico subsidiario del icono surge porque toda figura en cuanto tal posee una significación, ya sea la redondez del ovillo, la materialidad del hilo, etc., significación que se extiende aún más y nos habla de la época y sociedad en que aparece, pues no pudo ser pintado en un período histórico en que no se conociesen los ovillos de hilo, e igualmente nos incita a la pregunta ¿por qué el pintor escogió esta figura y no otra?, cuya contestación dice algo más, ya sea de carácter psicológico, ya social, que la mera reproducción.

---

(4) Galvano della Volpe: *Crítica de la ideología contemporánea*, Roma, 1967.
(5) Román Jakobson: «A la recherche de l'essence du langage», en *Problèmes du langage*, París, 1966.

3) El factor simbólico fundamental se perfila merced a las alteraciones formales introducidas en la reproducción: el artista no ha querido reproducir ese ovillo de lana, que es un objeto, sino que, eliminando todos los matices que prestarían individualidad al ovillo (la similitud de hecho de que nos habló Peirce), la luz —que le situaría en un medio concreto, en un espacio concreto y singular de nuestro mundo, tal como está en la realidad todo objeto, todo ovillo—, las peculiaridades materiales —que precisaría su calidad de hilo, cuerda o lana, como la precisa siempre un ovillo real—, etc., por el contrario, ha pintado un objeto, que es un ovillo de hilo o cuerda. No es éste o aquél, es la imagen de un objeto, y resulta que en nuestro mundo la noción de objeto descansa sobre una situación histórico-social, pone unas resonancias concretas que le convierten en foco de multitud de asuntos, sin comprender los cuales no llegaremos nunca a la comprensión de la obra de Lichtenstein. En él hay, pues, un signo de hecho y otro convencional. El primero permanecerá siempre hasta que el cuadro sea destruido, pero el segundo puede desaparecer en cuanto esa convención se olvide, transforme, etc. No es difícil pensar en una época en que la noción de objeto no diga nada, o diga algo diferente. Para comprender el cuadro será preciso, entonces, resucitar artificialmente, históricamente, esa convención. En el instante en que se abre el camino de la sociología del arte se hunde el sociologismo.

II

Varias son las cuestiones que de inmediato se plantean problemáticamente, y no es la menos importante el confrontar nuestra propuesta con las tesis mantenidas hasta el presente. Quizá no sea excesivo prestar alguna atención al pensamiento de Charles Morris, que suele considerarse como la base y punto de partida en el estudio de los signos, especialmente en lo que se refiere a la obra de arte considerada como conjunto de signos (6).

Morris, que debe mucho a Peirce —como señalaba Schaff (7)— ha distinguido, fundamentalmente, tres tipos de discurso: científico, tecnológico y estético. El primero, científico, es aquel que evidencia la relación entre signos y objetos designados; el segundo, tecnológico, subraya la eficacia de los signos en el uso práctico; mientras que el tercero, estético, acentúa específicamente la estructura sígnica (lo que

(6) *Signs, Language and Behavior,* Nueva York, 1946.
(7) En *Introducción a la Semántica,* México, 1966.

pone de relieve algo que resultaba obvio, la estrecha relación entre las ideas de Eco y las de Morris). No es ahora momento de examinar las debilidades que tal tipología de los signos pueda ofrecer, aspecto éste en que nos encontramos totalmente de acuerdo con Schaff en el texto aludido en la última nota; nos conformamos con atender a las consecuencias que para una comprensión adecuada de la obra de arte puede tener semejante clasificación.

Aparte de constituirse en origen del esteticismo —un esteticismo mucho más complejo que el habitual, pero no por ello menos esteticismo—, en mi opinión, la debilidad de la caracterización se centra en sus limitaciones, en que no llega a perfilar esencialmente lo específico del signo artístico, pues no encuentro razón para distinguir una imagen artística de cualquier otra imagen no artística. Morris no suministra datos para que podamos distinguir entre la viñeta del tebeo —para continuar con nuestra ejemplificación— y el cuadro de Lichtenstein (todo esto no es otra cosa que repetir la rigurosa crítica dellavolpiana al pensamiento de Morris).

En general, los estudiosos del signo artístico suelen caer en esta, para nosotros, falta, pues si bien distinguen entre la imagen artística y los restantes tipos de signo, no hacen lo mismo respecto a la imagen artística y la no artística, o ignoran el asunto pasando directamente al análisis del discurso estético (poesía y literatura) y no de la imagen estética o artística, que también se encuentra en el seno de la poesía y literatura. Razón por la que, desde un principio, preferimos ejemplificar con pinturas y no con signos poéticos o prosaicos.

La complejidad de niveles hallada a propósito del signo artístico, como específica diferencia de cualesquiera otros, plantea cuestiones que se han agudizado tras la crítica al pensamiento de Morris. En primer término, cuestiones concernientes a la misma configuración del signo, a las relaciones entre sí de los diversos niveles y la constitución de un signo, no de dos en convivencia, según tuvimos oportunidad de apreciar. Estudio, pues, de la configuración antes de pasar al tema de las referencias exteriores, esa reorientación que comportaba el signo artístico.

Para analizar su configuración contamos con algunos modelos que nos pueden servir de guía, deslindando aspectos positivos y negativos. El modelo más importante es el que nos ofrece Saussure en su *Curso de lingüística general*. Aunque no habla concretamente del signo artístico, sino del signo lingüístico como tal, conviene meditar sus afirmaciones. Escribe: «Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella

psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos: esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla "material" es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto», por lo que «el signo lingüístico es, pues, una entidad psíquica de dos caras» (8). Interesa destacar que las dos caras de este signo son la imagen acústica (pero no plástica) y el concepto (pero no la imagen plástica, icónica), y sus dos principios fundamentales son la arbitrariedad (es decir, lo inmotivado de su conformación) y la linealidad del significante. Propiedades que, en opinión de Saussure, van a tener notables consecuencias en la lingüística.

A primera vista puede parecer que el signo lingüístico de Saussure es el símbolo de Peirce, pero el lingüista suizo rechaza expresamente la denominación símbolo —no sabemos si pensando en Peirce en ese momento— por entender que el símbolo conserva siempre un vínculo natural entre significante y significado, no está nunca vacío. A efectos de nuestro trabajo, la diversidad de denominaciones no ofrece dificultades. Por el contrario, la llamada de atención de Saussure (que aquí sería menester confrontar con las opiniones de Jakobson sobre Peirce) nos permite afirmar que el signo artístico no es el símbolo en su aceptación —aunque pudiéramos sospecharlo— y que existen muchas clases de símbolos. Sobre este asunto, para analizar y rechazar la sospecha, creemos que las palabras de Hegel en su *Estética* pueden aportar cierta claridad, pues distingue: 1) el carácter arbitrario de algunos símbolos, que son signos que no poseen ninguna de las cualidades de lo que simbolizan, por lo que sólo arbitrariamente han podido ser puestos en relación significante y significado; 2) los símbolos que poseen algunas cualidades del significado, más otras que no tienen nada que ver con él (el león es fuerte pero no es sólo fuerte, aunque simbolice la fortaleza; otro tanto pasa con el zorro y la astucia, etc.); 3) como consecuencia, la ambigüedad consustancial al símbolo: su contenido es doble: lo simbolizado y la imagen concreta que es.

El análisis hegeliano —que nos permite precisar las afirmaciones saussurianas— es de interés en este debate, pues la ambigüedad del símbolo parecería satisfacer las condiciones del signo artístico: ¿acaso no hay en él una doble resonancia: icónica y significativa? Hegel mismo ha rehusado identificar la esfera del símbolo con la esfera del arte, pero las razones aducidas (en la *Estética, Del símbolo en general*) pertenecen al patrimonio de su pensamiento, a su peculiar interpretación filosófica e idealista del espíritu y su desarrollo, por lo que ahora no podemos echar mano de ellas. Sin embargo, creo que podemos llegar

---

(8) Páginas 127 y ss. de la trad. castellana, Buenos Aires, 1965.

a sus mismas conclusiones por otro camino, que nos aclarará la configuración concreta del signo artístico.

La ambigüedad del símbolo hegeliano —y la ambigüedad del saussuriano, que conserva vínculos naturales además de los convencionales— se centra en torno a la convivencia de cualidades referentes a lo simbolizado (el vigor y el león) y cualidades no referentes a lo simbolizado (todas las otras notas del león que no aluden para nada a la fortaleza). En la simbolización no se asumen todas las cualidades del signo, pues de lo contrario, no quedarían, como resto, los vínculos naturales, sino que sólo existirían los convencionales y arbitrarios, inmotivados. Ningún resto le queda a la imagen acústica —salvo en el caso de las onomatopeyas— explicadas adecuadamente por Saussure, y, después, por los lingüistas estructuralistas, mientras que el resto subsidiario puede ser incluso más importante que la referencia simbólica en el símbolo, y posterior origen de todo tipo de confusiones y ambigüedades, tal como lo demuestra la simbología de los últimos tiempos medievales. Esta convivencia se realiza como contigüidad de cualidades, aprovechadas unas y otras no, por lo que el símbolo es, en verdad, un desdoblamiento y una mutilación. Ahora bien, el signo artístico es *uno,* dijimos, no deja ningún resto, lo cual le aleja del símbolo. Podría existir ambivalencia, ya que no ambigüedad, si representase una idea ya hecha, si ilustrase una idea. Pero la ejemplificación llevada a cabo es sumamente expresiva a este respecto. Ni Lichtenstein ni Warhol representaron una idea que estuviese ahí, que pudiese ser indistintamente usada por unos y otros, se limitaron a plasmar una cara desconocida del mundo a través de lo conocido, sin perderlo, a cristalizar un significado que no estaba hecho, que se hacía en sus imágenes.

Así pues, y esta que vamos a hacer es una afirmación que podíamos haber realizado hace tiempo, pero que sólo ahora, tras la comparación con otros signos y la correspondiente crítica se comprende en toda su amplitud, la significación del signo artístico no es tarea de uno u otro de sus elementos, sino resultado de su conjunción. El signo es, entonces, una totalidad concreta de extraordinaria complejidad si lo comparamos con el símbolo saussuriano. Totalidad, porque se constituye a partir de varios elementos; concreta, porque todos esos elementos dan lugar a ese signo, pierden en la constitución su independencia, pero no desaparecen. La obra de Lichtenstein ya no es la mera reproducción de la viñeta, aunque lo siga siendo y se apoye en esa característica para cumplir adecuadamente su significado, es una imagen significativa. Y el significado sólo aparece en tal imagen, no antes o en otra parte.

Por continuar siendo la reproducción de un objeto y, sin embargo, poseer un significado más amplio que tiñe esa función representativa,

la imagen no es ambigua ni ambivalente, como el símbolo analizado por Hegel, porque tal representación ha sido asumida por la significación, y sólo en esta perspectiva funciona y tiene sentido adecuado, no por sí misma. Por ello, todo discurso sobre la información temática o narrativa de la obra ha de tener en cuenta esta función significativa general, de la que no puede sustraerse y a la que, mucho menos, puede negar o despreciar. La consideración de las obras artísticas como fuente de información histórica —consideración de la que tenemos ilustres ejemplos entre los estudiosos de todas las épocas— supone una mutilación básica de su complejidad, en la que los elementos se suponen totalmente independientes: en las artes plásticas el factor informativo temático será la imagen, mientras que en las literarias será el discurso simbólico (en la clasificación de Peirce).

En la línea de este razonamiento parece obvio que no debemos confundir la configuración del signo artístico con la del factor icónico o imágen que en él encontramos. Pero tampoco aceptamos una independencia absoluta entre ambos. A lo largo de la historia del arte nos encontramos con dos tipos fundamentales de configuración formal de la imagen: la composición y la estructura. La primera se desarrolló normalmente a partir de las necesidades figurativas o representativas, mientras que la segunda inicia su camino con la ruina de la figuración. La composición alcanzó sus más preclaros ejemplos en la pintura clásica, asentándose sobre las leyes de la perspectiva, mientras que la estructura empieza a desarrollarse a partir del constructivismo. También en literatura podemos advertir esta disparidad de planteamientos: la composición como recurso típico de la novela naturalista —Zola sería un ejemplo inmejorable, pero también Pérez Galdós— y la estructura, propia de las nuevas formas narrativas, especialmente Proust y Joyce. Escapa por completo al objeto del presente trabajo el analizar la configuración de la composición y la estructura (9), bástenos con señalar que ambas responden al signo icónico en cuanto tal —y no tienen por qué ser las únicas, pues nuevas técnicas narrativas (las propias de los *mass media)* traerán consigo otras distintas—, siendo la clave de la primera la contigüidad y la adición o acumulación, y de la segunda la interrelación e interpretación. Al constituirse en el signo icónico ejercen una doble mirada: al tema (es decir, la similitud de hecho en que consiste todo icono) y al significado (el signo icónico y el símbolo).

Esta doble mirada, o esta ambivalencia de la configuración formal,

(9) El análisis de la composición y la estructura no ha sido llevado a cabo, que sepamos, por ningún historiador del arte. Quien más se acerca es Wölfflin, con sus «conceptos fundamentales», pero tales conceptos se mueven siempre en el ámbito de la composición. Nos proponemos realizar este estudio en un futuro próximo.

que se funde en la unidad de la obra artística, nos lleva de nuevo al problema de la relación entre los niveles. Si anteriormente el modelo de Saussure resultaba improcedente, creo que el debate llevado a cabo por el mismo Saussure sobre la lingüística sincrónica y la diacrónica, en el que salen a relucir algunos temas fundamentales para la comprensión de la lengua y el habla, nos aportará luz y claridad. Esperanza no carente de fundamento si tenemos en cuenta que la obra de arte no es un signo, sino un conjunto de signos, un lenguaje.

Saussure compara la lengua con el juego de ajedrez (la comparación es ya clásica). Cuando un jugador de ajedrez mueve una pieza, ese movimiento tiene una doble repercusión: sobre la misma pieza, que está ahora en otra situación, en otro lugar, en otra relación con las restantes, que pueden «comérsela» o no; sobre todo el sistema, todo el juego, que ofrece a partir de ese momento, a partir de esa jugada, nuevas posibilidades de defensa o ataque (10). Este tipo de repercusión tiene poco que ver con la composición formal que antes señalábamos, pero mucho con la estructura. En la composición, el cambio de pieza hubiera supuesto una alteración, pero no hubiera introducido alteraciones en el sistema, en la totalidad. Hoy día valoramos estatuas clásicas mutiladas y podríamos valorar novelas de Zola o de Galdós a falta de uno o varios capítulos (quizá no entenderíamos adecuadamente la trama, puesto que nos faltaría una pieza para encajar, pero el resto del *puzle* tendría su sentido y su valor). No podremos decir lo mismo a propósito de una escultura constructivista de Gabo o de Pevsner: ahí no habría mutilación, la desaparición de una parte arruina totalmente la obra, que es ya otra; la eliminación de una parte de *En busca del tiempo perdido* impide una comprensión adecuada de personajes y situaciones, porque ninguno está hecho desde un principio, ninguno tiene un ser que, luego, actúa, se desenvuelve, se incorpora a la acción, sino que ese ser, su sentido (pues no hay ser alguno), va haciéndose a lo largo de la narración, la situación no ha sido determinada y fijada, sólo al fin cobra su sentido pleno, no por acumulación, sino merced a su repercusión sobre las otras situaciones y la de otras sobre ésta, cambiando continuamente su fisonomía.

Alumbramos así una noción que empieza a tener cierto arraigo teórico, la de estructura. No es momento de discutir sus múltiples acepciones. Quedémonos con la más simple ya señalada y olvidemos las largas polémicas que ocupan a lingüistas y filósofos. Pero sí podemos indicar cuál es, para nosotros, el contexto teórico más acertado de la noción. Si tuviéramos que remontarnos hasta pensadores clásicos, me atrevería a decir que la raíz de la noción de estructura se encuentra en

(10) *Ob. cit.*, pp. 158 y ss.

la de totalidad concreta que Hegel manejó explícita e implícitamente en su *Estética*. Categoría ésta de totalidad concreta que posteriormente iba a emplear con singular acierto Karel Kosík en su *Dialéctica de lo concreto* (11), y que vislumbró algún fenomenólogo como M. Merleau-Ponty al hablarnos del lenguaje y el arte, al señalar que el significado lingüístico no nace de la suma de los significados aislados de cada una de las palabras que intervienen en la oración, sino del conjunto, que puede llegar a eliminar los significados individuales superándoles en otro (12).

De la misma manera, el significado del signo artístico no nace en la acumulación o suma de los significados correspondientes al signo icónico y al simbólico, sino del conjunto tomado como un todo, como una totalidad concreta, y cualquier variación, sea en los dos niveles fundamentales o en el nivel subsidiario del icono, tendrá consecuencias sobre el conjunto, lo que pone de relieve la necesidad intrínseca de las partes, como ya había señalado Hegel al hablar de la particularidad, como ya había señalado, también, Galvano della Volpe, mucho más hegeliano en este punto de lo que él mismo sospechaba.

III

Examinada someramente la estructura formal del signo artístico, será menester proseguir la investigación enfrentándonos con un problema que no puede ser abordado teóricamente mientras no contemos con una experiencia más amplia. Se trata de estudiar la génesis de este tipo de imagen y las relaciones entre imagen y concepto que tal génesis im-

(11) Páginas 55 y 56 de la trad. castellana, México, 1967: «Pero, en verdad, la totalidad no significa *todos los hechos*. Totalidad significa: realidad como un todo estructurado y dialéctico, en el cual puede ser comprendido racionalmente *cualquier hecho* (clases de hechos, conjuntos de hechos). Reunir todos los hechos no significa aun conocer la realidad, y todos los hechos (juntos) no constituyen aun la totalidad. Los hechos son conocimiento de la realidad si son comprendidos como hechos de un todo dialéctico, esto es, si no son átomos inmutables, indivisibles e inderivables, cuya conjunción constituye la realidad, sino que son concebidos como partes estructurales del todo. Lo concreto, o sea, la totalidad, no es, por tanto, todos los hechos, el conjunto de ellos, el agrupamiento de todos los aspectos, cosas y relaciones, ya que en este agrupamiento falta aún lo esencial: la totalidad y la concreción. Sin la comprensión de que la realidad es totalidad concreta que *se convierte en* estructura significativa para cada hecho o conjunto de hechos, el conocimiento de la realidad concreta no pasa de ser algo místico, o la incognoscible cosa en sí.»

Sobre este asunto pueden leerse también atinadas observaciones de L. GOLDMAN en sus *Investigaciones dialécticas*.

(12) Especialmente en su artículo «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» y en «Fenomenología de la percepción».

plica. Pensamos que existe un correlato entre imagen y concepto, pero su específica peculiaridad no ha sido estudiada todavía. Sólo viendo empíricamente la existencia o inexistencia del correlato en el niño —para lo cual podemos apoyarnos, pero sólo apoyarnos, en los trabajos de Piaget—, llegaremos a un adecuado conocimiento de las relaciones y podremos pasar, con base suficiente, a la etapa siguiente, en la que se abordarán los problemas planteados por la referencia significativa concreta de la imagen, su convencionalismo o naturalismo, etc.

Mas, por el momento, ese es sólo un programa, no un trabajo ya hecho.

VALERIANO BOZAL
Castelló, 9
MADRID-1

DEL LIBRO «PIEL EN VANO»

POR

JOSE ALBERTO SANTIAGO

A Rafael Conte

¿Cómo puedes estar satisfecho contigo mismo si no sabes quién eres ni qué debes hacer con tu vida mientras estás en este mundo?

SÓCRATES

¿Qué piensa un hombre optimista?

PÍO BAROJA

DOLOR

Vivir tranquilo es fácil. Uno escribe
denunciando los hechos. Con razones
humanísimas, tiernas. Afiebrado
por justa indignación y causas nobles:

«Hablemos del dolor. No en soledades.
No en vergüenzas. Fracasos. Abyecciones.
No el dolor de saber. Dolor de sitios
donde se abruman yo y el mundo. Insomne
dolor intelectual. Esa impotencia
que conviene —se dice— al desconforme.»

«Hablemos del dolor en carne y hueso.
El dolor con microbios. Inyecciones.
Bisturíes. Termómetros que suben.
Un dolor, por ejemplo, en los riñones.
Un dolor animal. Un ronco abismo
donde acecha la muerte. Donde impone
su vacilante sombra la esperanza.
Un dolor que horroriza por la noche.»

«Hablemos del dolor en carne y hueso.
El dolor, por ejemplo, de los pobres.
Ese dolor parado en los pasillos.
Envuelto en pañuelitos. Con el nombre
sin comprender del todo. Esa paciencia,

ese dolor con números en sobres
que encierran la verdad. La fe. La angustia
de achicar más el pan. De que se ahogue
el mes. La risa. El mundo. La desgracia
que aumenta intensidad a los dolores.»

Pero en verdad, mejor la medicina.
Un calmante. Los simples algodones.
Y no la poesía. Los poemas
todavía son lujo entre los hombres.
Los hechos, que le llaman. Lo difícil
de llenar solamente dando voces.

ACTORES

Mis compañeros de labor. Las gentes
que se dedican a intentar ser otras.
Y entretejen sus nervios. Y se visten
con su imaginación algunas horas
alegres de ser máscaras. Y luego
andan a tientas sin hallar la propia.
Y enfrentan el amargo desamparo
tras la presentación, la sala en sombras.
Recuerdan un saludo. Los aplausos.
Otro saludo. Aplausos nuevos. Gloria.
La gente agradeciendo que los monstruos
se evaporen al fin. Sean personas
pagadas. Educadas. Obedientes.
Sin voces. Sin preguntas. Pobres. Solas.

(Claro los viajes el llevar cultura
el callejón furtivo ojo la ropa
cuidar la voz el frío los andenes
las pensiones de paso el que se asoma
con timidez con sueños deslumbrado
y el que busca aventuras y la ropa
de nuevo y el cansancio y la cultura
no hay tiempo para amigos y la loca
carrera a los andenes las esperas
les traemos cultura ojo la boca

hace frío qué pasa por el mundo
hay tiros como siempre a quién le importa
interesan las críticas no hay tiempo
si pudiera dormir ojo la ropa
les traemos cultura les llevamos
cultura ojo la voz ojo la ropa.)

Sin embargo, se vuelve compañeros
de labor. Uno siempre desemboca
en escena. El teatro, compañeros
de labor, no se olvida ni perdona.
El teatro es de fiebre. Es una angustia
para toda la vida. La espantosa
vida de los fracasos. Los ayunos.

El miedo a la vejez. La vida agónica
al margen pero a fondo. Persistiendo
con terca voluntad en una historia
entre paredes de papel. Espadas.
Luces. Pasillos. Entre tablas rotas
hasta encontrar el gesto del abrazo.
La libertad de uno. La derrota
del ser que somos. La ración de risa.
De mejor. De peor. De fin. De forma,
que siempre es tan escasa. Tan ajena.
Tan para nada. Tan poquita cosa.
Tan igual a la vida, compañeros,
entre inciertas razones y tramoyas
descascaradas. Siempre persistiendo
—se vuelve, sí, se vuelve— entre rabiosas
llamadas, gritos pobres, al intento
de sentir una vez la vida toda.

ENFERMEDAD

Este cuerpo. Mi cuerpo. Este envoltorio
de mí mismo en su piel color hallado
que no soy yo. Pero me es. Me asume.
Me demuestra de mí. Me fuerza a usarlo,
está enfermo. Y me duele. Y me condena

a estar en una cama. Abandonado
de mí. Sin disponer de mis deseos.
Sufriendo su destrozo. Contagiado
de su miedo a la muerte en esta noche
que no quiero morir. Aunque asustado
conjeture que sí. Y el cuerpo sepa.
Y el dolor se me aumente horrorizado.

Oh este miedo sin nombre. Miedo en carne
que tiembla contra mí. Huesos tapados
queriéndose salir. Y yo en mi angustia
sin atinar qué hacer. Desesperado
como un payaso en medio de un incendio.
Como un pobre animal en un naufragio.

Yo no quiero morir, cuerpo. No quiero
que me obligues no ser. Me hagas fosfatos,
ciega piedra hecha nadie. Para siempre
muerto de mí. Ya muerto resignado.
Sin tocar. Sin oler. Sin ver poemas.
O mujeres. O risa. O cielo. O algo.
Ya saucemente polvo. Oh yo no quiero
morir. Quiero vivir. Vivir Santiago.

Cuánto dolor de más. Cuánta desgracia
caben en una noche. En este cuarto.
En este todo el mundo que yo vivo
y habitan solamente yo y mi espanto.

INFANCIA

Por ejemplo, la infancia. La inconsciencia
que se supone alegre. El escondido
terror de por las noches. Los zapatos
que hay que cuidar. La gente. Los prohibidos
sucesos que perturban. Todo el mundo
que espera. Acecha. Finge. Esconde gritos.

(Acaso no recuerde. Me desquite.
Tal vez todo es niñez que no he vivido.
Un día —esto es quién sabe— estoy llorando

y busco unas monedas que he perdido.
No puedo ver de lágrimas y noche.
Mi madre está muy triste. No he comido.
O acaso no era así. O acaso entonces
yo tenía los ojos ya sin niño.)

Pero, ¿qué me lamento? ¿Qué se busca
detrás de cada historia? ¿Un pronto olvido
que no alcanza hasta hoy? ¿Una sonrisa
que muchas veces era de histerismo?
¿La falta de piedad? ¿Una ignorancia
que no llegaba al fondo? ¿El ejercicio
de un ocio abrumador? ¿El sobresalto
de algún descubrimiento sin motivo?

(Después los padres crecen. Con los años
terminan pareciéndose a uno mismo.
Nos comprenden un poco. Los queremos.
Piensan en Navidad. Saben sufrirnos.
Les hace gracia que escribamos versos.
Los extrañamos. Llenan los domingos.
Tal vez porque estuvieron siempre solos.
Demasiado, en mis tiempos de ser hijo.)

Porque ninguna infancia es un palacio.
Existen los rincones. El realismo
del mundo. La razón sin una causa
y otros dolores: pecho reducido.
Tener que trabajar. Algún maestro.
Enfermarse. Pedir. Ser casi mínimo.
Ir aprendiendo cosas importantes
y una mañana despertar ridículo.

Oh, no. No es un palacio para nadie.
Es otro no vivir. Otro suplicio.
Otro modo de angustia. Otro fracaso
que el tiempo —un triste tiempo— hace espejismo.

ELEGIA ABSURDA

Te dije adiós, amor que no ha pasado.
Que ya nunca será. Que nunca pudo
ocurrirme tal vez. Que he fracasado
con la victoria estéril del astuto,
su tortuoso temor. Porque procedo
como si la alegría fuese un nudo
y el beso una piedad. Como si el llanto
no fuera una razón por el absurdo.

(Nada queda de ti. Ni tu recuerdo.
Eras pequeña. Eso lo sé. Y confundo
tu estatura y mis hombros. Tu sonrisa
con una ilustración. Tu voz con humo.
Sólo te sé de no. Sólo es visible
la cobardía que tan tarde asumo.)

Te dije adiós. Y sé que no te he dicho
pequeña sola. Ni que el tiempo es puro
vivir a tiempo. Ni que todo es frágil
y se vuelve a empezar cada minuto
como si fuera un siempre. Aunque sepamos
que ninguna verdad dura en un puño.
Aunque nos duela la ilusión. Y hallemos
que más allá de todo sólo hay muros.

(También hablar después es cobardía.
Y esta angustia es cobarde. Y este oscuro
intento de forzar la propia sombra
con tono de elegía. Y el recurso
de usarte de pretexto en un poema
de una infantil piedad por lo absoluto.
Estoy triste. Eso es todo. Te he perdido.
Hay demasiado adiós en este mundo.)

EL OJO

Este extraño animal que me contempla,
mi propio ojo. Células que dictan
cuanto sabré del mundo. Y mi mirada,

sitio por donde salgo a estar con vida,
buscamos la verdad.
Pero este ojo,
esta pequeña bestia estremecida
que me informa del cielo. De los surcos.
De los libros. Del sol. De las esquinas,
comienza el mundo. Mi ojo ya es el mundo
que me describe el mundo. Que me grita
desde el medio de mí. Ruge que todo
es un alud caliente de noticias
en forma de color. De árbol. De niño.
De mendigos. Y finge que se olvida
el porqué de las cosas. Se equivoca
confundiendo espejismos con medidas.
El absurdo con hechos. Sus costumbres
con leyes. Su cansancio con justicia.
Y yo, el que soy sabiendo. Yo. Lo otro.
Lo que aguarda en el ojo. Una agonía
sin solución. Un poco de conciencia
debatiéndose en sombras. Yo. Porfía
por tocar la verdad. Mezclando datos
que no alcanzan o sobran. Yo. Desdicha
manoteando fantasmas. Condenado
a vivir para siempre entre mentiras
miro este ojo.
Mi ojo inescrutable.
Este duro animal que escalofría.

COMENTARIO A LOS HECHOS

Esta noche con vino, con cansancio,
te extraño más que nunca. Recupero
—a veces lo perdí— tu ser de amante.
La fiesta de tu amar. Tu darte en pleno.
Tu alegría de mí. Tu estar sin deudas.
Sin la decoración del poco sueldo.
Los libros que no escribo. Las sartenes
donde hiciste comida con tus sueños.

Y me pregunto entonces. Y desando
la historia que nos gasta. Los sucesos

de esta asfixiante vida enmarañada
con nuestra boca que se busca. Y siento
que el mundo que me duele. Los soldados
caídos esta noche. Los hambrientos.
Las uñas. Los camastros. Los suicidas
que cierran esta noche. Los recuerdos
de ti. Sola de mí. Desamparada
de mí. Toda esta angustia. Tanto infierno
asciende a ser protesta en este vino.
Se me comporta en grito. Se hace quiero
vivir aquí. Reírnos. Recobrarte.
Que seas. Que seamos. Que los besos
existan en el mundo. Que haya algo.
Que la vida nos toque por un tiempo.

(Este poema, este hace mucho escrito
un tanto melodrama, es un momento
de mi vida. La estéril circunstancia
que me ocurrió. Lo hice padeciendo,
como se nota. Y pienso que al marcharme
—adiós, barco, no olvides, cartas, besos—
fue establecida una posible anécdota
—noche, insomnio, botellas, rabia, sexo—
determiné que yo estaría triste
—costumbre, oficio, situación, sujeto—
libremente elegí, como se dice,
lo que sería: un solo. Pero el hecho
se llenó de detalles imprevistos
—calles, fracasos, hospitales, miedo—
de alusiones vacías que de pronto
—te extrañaré, te desearé, te quiero—
se transformaron en dolor. Y entonces
no fue lo que pensé. Era lo cierto.

En fin, que somos libres. Responsables
—ridículo, ficciones, sufrimiento—
de saber elegir.
Unicamente
un detalle —vivir— no está resuelto.)

EL MAL OCIO

(Llorar los por nacer. Aquellos seres
que asumirán un sexo. Un afiebrado
sexo que perseguir en otros seres.
Una mitad en pena del verano
en donde aguardan seres. Otros seres
que enfermarán su madre hasta el quebranto
porque es lo natural. Llorar los seres
que esperan sin querer. Los empujados
al nacimiento en una piel. Un sitio.
Un hambre a lo mejor. Un tiempo usado
que se ansía total. Gastar. Vivirlo.
Y que rasguñarán sólo de a ratos
el día que se pueda. Usar las lágrimas
que importan, por supuesto. En fin, el llanto
de papel, en llorar aquellos seres
que elegirán después con cuerpos dados.
Con la infancia que tengan. Con los golpes
que hacen los hombres, dicen. Con el fardo
de un libro o de ninguno. Y con la angustia
de que siempre se muere. De que el brazo
da muerte a cada gesto. Y que la muerte
ni siquiera es salida: es lo obligado
desde el principio. Lo que aquellos seres
esperan sin querer tarde o temprano,
es simplemente un ocio. Es un mal ocio.
Un retorcido modo de escaparnos.

Aquellos seres, en verdad, son nada.
Debemos lamentar un poco de algo.)

ARTISTAS DE VARIEDADES

De tristes camarines deprimidos
con sillas desfondadas. Por los húmedos
pasillos de bodegas y desechos.
Entre cortinas tono falso lujo
llegan —rostro pintado— los artistas
de variedades. Tienen ojos turbios

de miseria. De vino. De inocencia.
Y esperan el momento de su númerc,
mostrar su habilidad, ante una gente
distraída en mujeres. Copas. Humo.
Que exige tercamente una alegría
a precio de ocasión o de disturbio.

(Antes —siempre hay un antes— nos pagaban
mejor. Nos respetaban. Los apuros
para cumplir contratos! Hubo un tiempo
—siempre hay un tiempo— de completo triunfo.
No nos dejaban ir. Eramos jóvenes.
Ella usaba una piel de zorro ruso.)

Trabajaron un tiempo en un teatro.
Con luces de color. Tras de los muslos
del cuadro tropical. Y antes que actuara
la gran figura su semidesnudo.
No obstante, es el mejor de sus recuerdos.
Un síntoma —hay quien dice— para estudio
de un muy típico lumpen. Sin embargo
es su mejor recuerdo. El menos duro
vivir que han conocido. Al que regresan
a vivir cada vez más a menudo.
En pensiones más pobres. En hoteles
cada vez más siniestros. Más oscuros.

(Ella fue hermosa. El ágil. Ella había
logrado una canción. Tenía gusto.
El, mientras tanto, con sombreros, armas,
un paraguas, un vaso —cine mudo—
compone en un costado los sucesos
de una canción con gentes del gran mundo.)

ABURRIMIENTO

Es verdad. Uno vive. Pero a ratos
solamente se muere. Sólo gasta
alegría o dolor hasta volverlos
un puro aburrimiento. Uno desanda

con todas estas cosas. Cigarrillos.
Un tacho de basura. Una muchacha
que sabe lo que quiere. Los gorriones
alborotando. Diarios con desgracias.
Bombas. Muertos. Heridos. Pactos. Choques.
Cocinas increíbles. Cucarachas
que morirán por fin. Esas noticias
que siempre son las mismas. Que no cambian
jamás. Que tranquilizan por su cíclica
repetición en su precisa página.

(Es neurosis, me digo. La neurosis.
La enfermedad que aqueja a las estatuas
que escriben libros por no usar la vida.
O a las señoras gordas que trabajan
en su buena conciencia. No. Me miento.
Todo esto son palabras. Más palabras.
Yo también tengo manos. Me he ganado
el pan desde chiquito. Fui a las balas.
Tomé universidad. Pegué carteles.
En resumen: acción a rajatabla.
Simplemente que yo me miro adentro
con malos ojos, por supuesto. Y saltan
los pequeños problemas que se olvida
la gente sin detalles. Gente sana.)

Sin embargo, no es bueno andar sobrando.
Sin proyecto vital, esa esperanza
conmovedora. De asistir a todo.
De ser un poco nadie. Un casi ganas.
De estar entre la gente por si acaso
con la certeza de mirar fantasmas.
De que pensar, odiar, acongojarse
es algo hermoso aunque mejor mañana.
De que la acción más lógica es dormirse.
De que todo lo cura el plomo en cápsulas.

(Y ahora me adelanto, vieja astucia
de mala fe. Conozco: es mi alienada
condición de burgués. Un pequeñito
burgués con la conciencia atormentada
por su contradicción. Porque se niega
a elegir la verdad. Y que no aguanta

que se mezclen los hechos: cambiaremos.
Ya nunca lloverá tras las ventanas.
No habrá ninguno nunca que sumando
lo sabido. Lo visto. Lo que falta,
descubra la verdad desagradable
de que vivir sencillamente mata.)

José Alberto Santiago
Cardenal Silíceo, 37
Madrid

FUE UNA TARDE DE LLUVIA

POR

FRANCISCO JUNQUERA

Llovía. Siempre estaba lloviendo. Cuando el sol parecía que iba a romper aquella pesada bóveda de nubes, éstas volvían a cerrarse, y al mismo tiempo que terminaba la esperanza de ver otro tono en el cielo, continuaban su infatigable trabajo de enviar agua a la tierra. No se distinguían bien las casas a más de treinta metros. Aquellas casas que debían haber sido construidas bajo una lluvia constante, la asimilaban y aparecían como un perfecto decorado, en el que la mano del hombre no hubiera puesto más que los bastidores y la naturaleza todo lo demás.

Por una carretera bordeada de siluetas borrosas de casas, un joven caminaba con paso veloz. Su gran paraguas negro, una carpeta de plástico bajo el brazo y su silueta ligeramente encorvada, daban la impresión de esas personas que andan, llegan a una casa, entran y, al cabo de unos minutos, salen, y, realmente, no saben por qué andan, entran y salen para volver a empezar de nuevo con lo mismo. Era su segundo día de trabajo en aquel pueblo. A la mañana siguiente recogería sus cosas de la pensión y se dirigiría hacia otro pueblo, que ni le necesitaba ni le había llamado, pero al que debía ir. Su profesión, una de las más terribles de hoy día. No, no era cobrador de letras de electrodomésticos, ni vendedor a domicilio. Era encuestador o entrevistador. Mala profesión, pero con la ventaja ridícula de tener dos nombres que sonaban bastante bien.

Aquel pueblo tenía la «virtud» de tener sus barrios extremos verdaderamente extremos. No se llamaban barrios ni grupos de viviendas. Recibían el extraño nombre para un forastero de «Entidades». Entre el pueblo y las «Entidades» no había continuidad. No se podía hacer un alto y tomar algo en una taberna, sólo había carretera y luces a lo lejos.

El encuestador se detuvo ante el portal de unas casas recién construidas. Tenían esa impresión de provisionalidad tan característica de las nuevas construcciones situadas lejos del núcleo urbano. Comprobó el número con unos papeles de su carpeta. En primer lugar, se planteaba el problema de dar con la llave de la luz de la escalera. Después, hallar los buzones y confiar en que la persona buscada hubiera tenido

el detalle de poner junto a su nombre el piso y la letra o puerta en que vivía. Esta vez hubo suerte y no hizo falta llamar a ninguna puerta del piso bajo para preguntar.

Después de un breve descanso, era un cuarto piso, y con la respiración, aún fatigada, llamó al timbre. Una mujer de unos treinta años con un niño en brazos abrió un poco la puerta.

—¿Por quién pregunta?

El encuestador esbozó una sonriza y, como apretando la tecla de un magnetófono soltó, en el más amplio sentido de la palabra, su presentación ya repetida veinticinco o treinta veces.

—Buenas tardes. Por favor, ¿don Ignacio Jáuregui vive aquí?... ¿Está él?... Mire, estamos haciendo unas encuestas por toda España para, más o menos, conocer el consumo de huevos que se realiza en los hogares. Son solamente tres minutos que la voy a entretener y ya no la molesto más...

Esto era el comienzo. Después había que convencer a la persona de que no iba a vender nada, que no era nada para la radio o los periódicos, que era una cuestión casi oficial, que era..., que no era... Se perdía más tiempo con la presentación que con la encuesta en sí. La señora pareció confiar en sus palabras y abrió la puerta del todo.

—Mi marido acaba de llegar, pero él no sabe nada de estas cosas. Yo puedo contestar, ¿no?

Parecía simpática, aunque se la notaba algo nerviosa; miraba frecuentemente hacia atrás, como temiendo algo.

—¿Quién es?

—Es un señor que nos quiere hacer una encuesta. Como esas que salen por la televisión. No hace falta que salgas.

Las últimas palabras fueron una mezcla de orden y de súplica. El hombre que desde una habitación cercana había preguntado, no parecía de buen humor por el tono con que lo hizo. Un hombre en pijama asomó por una puerta del pasillo y se acercó con paso vacilante. Debía tener unos treinta y cinco o cuarenta años aunque su estado actual diera la impresión de un hombre de más edad.

—¿Qué quiere usted? —preguntó con voz inquisidora.

El encuestador volvió a repetir su «disco» a dúo con la señora, que hacía todo lo posible para que su marido abandonara su postura desafiante.

—¡Hombre! Usted me cae bien. Tiene gracia. A las ocho de la noche vienen a uno a preguntarle que cuántos huevos come al día y por qué. ¿Y viene desde Madrid para eso? Tiene gracia, de veras. Pero no se quede ahí, pase, pase. Y tú, Carmen, quítate de la puerta que

no dejas pasar a este joven tan gracioso. Vete a la cocina con el crío, que yo hablaré con él.

Aquello no empezaba bien. Aquel hombre, en principio parecía complacerse en una situación que, no se podía negar, era francamente divertida, pero no era difícil ver que aquel hombre tenía encima varios vasos de más. Intentaba hacer comprender que se largase lo más rápido posible, que no estaba para entrevistas. Pero su estado distorsionaba las cosas y, confundiendo las sensaciones y los deseos, procuraba mostrarse amable sin por ello abandonar su postura irónica. La esposa, con evidente propósito de acabar con todo aquello y evitar una escena, quería retirar a su marido y dar un portazo en las narices del visitante, que aún no se había atrevido a franquear el umbral de la puerta. Hubo un pequeño forcejeo entre los dos. La voz del hombre sonó con verdadero enfado:

—¡A la cocina! ¿Has oído? ¡A la cocina! ¿Qué va a pensar este señor? Usted no la haga caso. Esta es mi casa y, por lo tanto, quiero que pase y me cuente con más detalle eso de los huevos —mientras decía esto, su voz recobraba el tono vacilante de unos momentos atrás—. ¿No es gracioso, Carmen? Hoy no sabemos aún si vamos a cenar y vienen a preguntarme a mí, porque ha preguntado por mí, que lo he oído, cuántos huevos comemos al día. Pero pase, pase. No se quede ahí con esa cara de idiota. Es que mi mujer está hoy un poco nerviosa y no hay que hacerla mucho caso.

El encuestador tenía una cara de miedo y de deseos de huir que intentaba disimular con una forzada sonrisa de comprensión hacia los dos. Le habría gustado tener dos potentes muelles en los pies que se pudieran accionar con una palanquita y haber salido volando. Casi por la fuerza fue introducido en el piso.

—No se asuste, hombre. Pase aquí, al cuarto de estar, y, con un vasito de vino, me explica todo eso con más detalle.

—Oiga, perdone —contestó el joven—; si no quiere contestar de buenas a la encuesta, yo no le voy a obligar. A mí me pagan por hacer esto y tengo que hacerlo bien. Si no va a contestarme me voy y ya no le molesto más. No parece que sea un momento oportuno. Volveré a otra hora o se la haré a algún vecino.

—Pero no, hombre, no. Si yo quiero contestar a sus preguntas. Lo que pasa es que no me entiende. ¿Verdad, Carmen, que le vamos a contestar? Parece simpático y no le voy a dejar que se vaya de mi casa con una mala impresión. Pase aquí, por favor, y no ponga esa cara de susto, que no somos fieras.

Llevándole del brazo le condujo a un pequeño cuarto de estar modestamente amueblado. Una mesa en el centro, varias sillas —todo ello

bastante económico—, un aparador antiguo y varias fotos y cromos de paisajes nevados en la pared. Fue hacia el aparador y sacó un vaso que llenó de vino tinto de la botella que había sobre la mesa. Con una sonrisa de disculpa le ofreció el vaso.

—Beba, verá cómo le sienta bien y se le pasa el miedo. El vino ayuda mucho a quitar el miedo; le da a uno valor, confianza. Es un remedio único cuando las cosas no van bien.

Las últimas palabras, pronunciadas con amargura, eran la luz que el encuestador estaba esperando para iluminar aquella situación. Sí, ahora debía quedarse, aquello tenía un sentido.

—De modo que desde Madrid y preguntando por mí, con nombre y apellidos. Estos de la capital son muy listos. Se siente uno casi importante—un trago de vino, llenó el vaso otra vez y continuó—. Usted me parece simpático y le voy a decir la verdad. Sí, lo que usted piensa, es verdad, tengo varios vasos de vino encima, pero no más que desde hace varios días. En la fábrica son ya tres semanas que estamos sin cobrar. ¿Comprende? Sin cobrar nada, ni una peseta. Nos pagan por semanas y desde hace tres, ni cinco. Y usted viene a preguntarnos que cuántos huevos hemos comido. Es gracioso esto... Y tú, Carmen, vete a la cocina te he dicho. ¿No ves que estamos hablando el señor y yo?

Una patada en el estómago no le habría dejado como lo que acababa de oír. ¿Qué se le podía decir a aquel hombre? Sólo había dos salidas: animarle y decir que todo se arreglaría o hablarle claro y explicar unas cuantas cosas para que adoptara una postura distinta a la de beber sin pausa como estaba haciendo desde hacía varios minutos. Pero esto último exigía saltar la barrera que siempre se le había puesto delante a la hora de tomar una posición que los demás solían llamar avanzada, y en la cual tampoco se encontraba seguro. Con la mirada fija en una mancha de la pared, pensaba en lo absurdo e inhumano que era seguir con su trabajo en aquella casa. Afortunadamente, no poseía una conciencia profesional muy desarrollada y esto le evitaba justificarse ante sí mismo. Por otra parte, aquello era el más horroroso contraste con que había tropezado en su vida. Se sentía casi como un cómplice. Le habría gustado decirle que tenía razón al tomar aquella postura, primero de enfado y luego de amargura y desesperación; debería pedirle perdón por lo que antes había dicho, más propio de persona ofendida en su dignidad profesional que de un simple estudiante que, a principio de curso, trabaja en cualquier cosa con la esperanza de comprarse después algunos libros y tener dinero para los gastos de varias semanas.

Y aquel estudiante-encuestador estaba callado. Sus labios apretados y su mirada fija delataban una fuerte tensión interior, una lucha per-

sonal entre lo que debía hacer y la duda de hacerlo, porque era la misma cuestión; sólo era un asunto de resolver primero la duda y, en caso positivo, hablar después. Ya que casi por suerte había aparecido en la vida de una persona, no podía eludir su papel. Tal vez sería inútil pero no debía eludirlo.

Pero no hizo nada. Su mirada atenta observaba a aquel hombre cansado y a aquella mujer con el crío en brazos que, con una mirada angustiosa, confirmaba las palabras de su marido. Cuando notó que el hombre empezaba a hablar más para sí mismo, como intentando convencerse de que aquello que estaba contando era cierto, terriblemente cierto, se levantó.

—Perdone, pero me voy. No me parece adecuado que sigamos con lo de la encuesta. Espero que se le arregle lo de la fábrica. Siento muchísimo haber provocado esto pero no era ésa mi intención. Adiós, buenas tardes.

Y con paso nervioso se dirigió hacia la puerta. En una silla de aquel pequeño cuarto de estar quedaba un hombre. Tan sólo un hombre que le habían venido a recordar que se sentía impotente ante las circunstancias, que había que luchar pero no sabía cómo.

Apurando el último trago, aquel hombre se levantó con esfuerzo y fue detrás del visitante, que ya estaba en la puerta.

—No quiero que se vaya enfadado por todo esto, pero no ha podido ser de otra manera. Si quiere hacer su encuesta, hágala, no importa. Va a ser muy corta y así usted podrá entregar su trabajo.

—Déjelo —contestó el encuestador—. Gracias. Es igual, por una que no haga, no pasa nada. Adiós, buenas tardes.

El mismo cerró la puerta desde fuera. «Eres un perfecto idiota, pensó, no se te ocurre más que desearle suerte.»

Cuando llegó al portal vio que continuaba lloviendo. Abrió su paraguas después de guardar en la carpeta los papeles que aún llevaba en la mano, y comenzó a andar hacia el pueblo. Cenaría y en seguida iría a acostarse. Al día siguiente las cosas se verían de otro modo, con más o menos claridad pero, estaba seguro, de una manera distinta.

Su paso era lento y cansado. Su silueta, aún más encorvada que antes, le daba una apariencia de infinito cansancio.

Francisco Junquera
Alcalá, 124
Madrid-9

EL *ECLESIASTÉS* EN LA OBRA POÉTICA DE ANTONIO MACHADO

POR

YVONNE DAVID-PEYRE

En la lectura atenta de diferentes estudios de la obra poética de Antonio Machado a menudo hemos encontrado referencias al *Antiguo Testamento*, pero, según nuestra opinión, ninguna de las obras consagradas a la filosofía o a la ética del poeta ha reservado un capítulo especial a la influencia del *Eclesiastés* en la visión poética del autor. Sin embargo, la lectura cuidadosa de las *Poesías completas* nos ha permitido recoger un gran número de citas que dan fe no sólo del conocimiento del libro del *Génesis* y del de los *Proverbios*, sino incluso de una meditación profunda de este último libro del *Antiguo Testamento* (1).

Nadie podrá dudar de que Machado tuvo un conocimiento más que superficial de la Biblia. Él mismo, en el prefacio de sus obras, escribe:

> Mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al libro I de Moisés, llamado *Génesis* (2).

Limitando su profesión de fe al *Génesis*, el poeta podía inducirnos a error, satisfechos como estábamos de encontrar su influencia en los poemas en los que evoca la rudeza castellana y la codicia de los habitantes; el tema de Caín estaba suficientemente tocado por Machado, así como por Unamuno, para eclipsar otras reminiscencias de un interés tan grande. Pero en una carta dirigida a Unamuno desde Baeza en 1918 (3), Machado amplía el campo de sus meditaciones bíblicas, aunque parte todavía de la evocación de Caín. Subraya la importancia capital de los libros precristianos, capaces de mostrar la urgencia de la palabra de Cristo, como respuesta a las contradicciones aparentes de los libros de la Sabiduría. La carta, escrita para felicitar a Unamuno a propósito de su novela *Abel Sánchez*, al mismo tiempo que des-

(1) *Poesías completas*, Espasa-Calpe, 6.ª ed., 1946. Citaremos según esta edición. Las referencias precisas al *Eclesiastés* se encuentran en las pp. 30, 96, 188, 211, 217, 224, 243.

(2) *Poesías completas*, Madrid, 1917, «Prólogo».

(3) Citado por MANUEL GARCÍA BLANCO: *En torno a Unamuno*, Madrid, 1965, pp. 253-258.

arrolla el tema tan entrañable a los dos escritores, deja ver el interés espiritual que Machado concede a la meditación del *Antiguo Testamento.*

A lo largo de una recopilación desgarrada por los gritos de angustia, las súplicas, las preguntas dirigidas a Dios, ese Dios difícil de alcanzar, pero tan presente a pesar de la incertidumbre de la búsqueda, el poeta, a través de una metáfora, de una parábola, de un estilo lapidario y despojado de algunas estrofas, recrea de forma sorprendente la atmósfera bíblica de dos libros que se completan y se siguen: el de los *Proverbios* y el *Eclesiastés.* Nada tiene de imposible que los *Proverbios y Cantares* quieran traducir la sabiduría popular y punzante del libro sapiencial inspirándose en él, aunque no hayamos encontrado correlaciones suficientes para poder afirmar que los *Proverbios* de Antonio Machado fuesen su reflejo. Cierta semejanza en las formas sentenciosas, en el estilo y en el empleo de las metáforas puede probar por lo menos que el poeta quería subrayar todo lo que aproximaba la tierra de Castilla a la tierra bíblica y hasta qué punto esa sabiduría de los antiguos conservaba todo su sabor y toda su actualidad.

Lo que más nos ha chocado es el paralelismo entre dos pensamientos: el de Qoheleth y el de Antonio Machado, siendo precisamente esto lo que intentaremos analizar.

Este libro, conocido sobre todo por el célebre versículo «Vanidad de vanidades...», es uno de los más cortos del *Antiguo Testamento.* A menudo atribuido a Salomón por la cordura desengañada que se desprende de él (4) y que merecía despertar la curiosidad del poeta y servirle al mismo tiempo de trampolín hacia el hombre y hacia la tierra, hacia el más allá y hacia ese *Inseit,* gracias a lo cual reconstruía sus *Galerías,* hechas de recuerdo, de presente y de ese «todavía» cargado de esperanza que tan a menudo aparece en sus poemas. Encontraba en ello, condensada en unos capítulos, la visión ruda y áspera de su propia tierra de elección, la envidia y la codicia de esos hombres aferrados a esa tierra, contra viento y marea; el Dios fuerte y celoso que lo mismo castiga que recompensa, despiadado o compasivo, en un juego de sombras y luces que proporcionan a las planicies de Castilla un relieve sorprendente.

Que hubiesen sido escritas por Qoheleth o por un discípulo, por un *hakam* o un *hasid* (5), las diferentes partes del *Eclesiastés* ofrecían

---

(4) Cf. A. M. Dubarle, O. P.: *Les Sages d'Israël,* París, 1946, pp. 95-100. Qoheleth es el nombre con que se designa al Sabio que escribió el *Eclesiastés* (o Predicador).

(5) *Ibid.* Significan dichos nombres hebreos: el *hombre sabio* y el *hombre pío.*

también una diversidad de estilo que sin duda alguna agradaba a Machado. Ya no es la monotonía deseada del *Génesis* que acentúa, por sus repeticiones, la perspectiva infinita de las generaciones en marcha hacia la revelación cristiana; la prosa ritmada, el estilo condensado de los proverbios y de las sentencias del capítulo VII, ofrecen un compendio de las posibilidades presentadas a los poetas en busca de simplicidad y dispuestos a abandonar, como el rico de la parábola, la túnica chillona y las vestiduras suntuosas que éste había revestido. Pero lo más sorprendente es la afinidad de dos espíritus que han meditado sobre temas comunes. Hasta dónde podía llegar esta afinidad, en qué momento de la trasposición poética se erige la barrera que separa la desesperación del creyente de la angustia del no creyente, esto es lo que vamos a intentar comprender.

Entre los temas más conocidos aparece el de Caín y Abel. Antonio Machado, ya lo hemos indicado, hace mención al *Génesis*, pero al leer los versos siguientes pensamos más bien en el *Eclesiastés*:

Mucha sangre de Caín
tiene la gente labriega
y en el hogar campesino
armó la envidia pelea.
Casáronse *los mayores;*
tuvo Alvargonzález nueras,
que le trajeron cizaña,
antes que nietos *le dieran.*
La codicia de los campos
ve, tras la muerte, la herencia;
no goza de lo que tiene
por ansia de lo que espera (6).

«He visto —dice Qoheleth— que todo trabajo y toda excelencia de obras despierta la envidia del hombre contra su prójimo (7). También ésta es vanidad y aflicción de espíritu» *(Ec.,* 4-4), o todavía «Asimismo aborrecí todo mi trabajo que había hecho debajo del sol, el cual tendré que dejar a otro que vendrá después de mí. ¿Y, quién sabe si será sabio o necio el que se enseñoreará de todo mi trabajo en que yo me afané y me ocupé debajo del sol?» *(Ec.,* 2, 18-19), y en fin, «no goza de lo que tiene» (8), dice Machado, mientras que Qoheleth escribe: «Todo el trabajo del hombre es para su boca y con todo eso su deseo no se sacia» *(Ec.,* 6-7). Esas miradas que ya no ven:

---

(6) *Poesías completas,* ed. cit., CXIV («La tierra de Alvargonzález», III), p. 139.

(7) *Ibíd.,* XCIC («Por tierras de España»), p. 109.

Los ojos siempre turbios de envidia y de tristeza,
guarda su presa y llora la que el vecino alcanza.

(8) *Ibíd.,* CXIV («La tierra de Alvargonzález», III), p. 139.

Ojos que a la luz se abrieron
un día para, después,
ciegos tornar a la tierra
hartos de mirar sin ver (9),

¿no es acaso la mirada del que «se va como había venido», del que toda su vida «come en las tinieblas, sin ver ni conocer el sol»? (confróntese *Ec.*, 6-7). Machado, en su carta a Unamuno, precisa su pensamiento cuando escribe:

> Encuentro muy justificado que usted, tan evangélico, torne a menudo al Viejo Testamento, y que un humanista como usted encuentre inspiraciones en el libro humano por excelencia. Su *Abel Sánchez* es libro precristiano, que usted —el hombre del Cristo en el pecho— tenía que escribir para invitarnos a expulsar de nuestras almas al hombre precristiano, al gorila genesíaco que todos llevamos dentro. Su Caín de usted es, ciertamente, la envidia: el odio a nuestro prójimo por amor de nosotros mismos (10);

reflexiones, a nuestro modo de ver, que sobrepasan con mucho los primeros capítulos del *Génesis.*

Machado precisa cuando habla del *Antiguo Testamento:* libro humano por excelencia. Ahora bien, en su exégesis del *Eclasiastés,* A. M. Dubarle subraya el aspecto particularmente humano de Qoheleth. Examinemos pues los principales aspectos.

Después del tema de los hermanos enemigos, difundido en los diferentes versículos, se dibuja el del *desencanto del hombre.* Las referencias exactas concernientes al desencanto del sabio son bien conocidas, y el poeta, como él, piensa:

que ha de caer como rama que sobre las aguas flota,
antes de perderse, gota
de mar, en la mar inmensa.
... ...
con el sabio amargo, dijo: Vanidad de vanidades,... (11).

Menos conocida es la referencia al árbol fulminado: «Y si el árbol cayere al sur, o al norte, en el lugar que el árbol cayere, allí quedará» *(Eclesiastés,* 11-3). Machado, a su vez, evoca la tristeza del árbol abatido:

y ese árbol roto en el camino blanco
hace llorar de lástima (12),

(9) «Ojos que miran sin ver»: tópico de las *Sagradas Escrituras,* que A. Machado desarrolla. Cf. *Ibid.*, CXXXVI («Proverbios y Cantares», XII), p. 207.
(10) Citado por Manuel García Blanco, op. cit., p. 254.
(11) *Poesías completas,* ed. cit., XVIII («El poeta»), pp. 30 y 31.
(12) *Ibid.*, LXXX («Campo»), p. 90.

y cuando, en otro poema, nos hace escuchar la voz del viento y del mar, siempre renovada, nos recuerda que:

Las más hondas palabras
del sabio nos enseñan,
lo que el silbar del viento cuando sopla,
o el sonar de las aguas, cuando ruedan (13),

creemos escuchar a Qoheleth: «El viento tira hacia el sur y rodea al norte; va girando de continuo, y a sus giros vuelve el viento de nuevo. Los ríos todos van al mar y el mar no se llena» *(Ec.,* 1, 6-7). La persecución del viento y la visión obsesiva del agua que discurre, son el *leit-motiv* poético que da su unidad al *Eclesiastés.* Necesariamente, Machado tenía que sentirse chocado por este tema, lleno de angustia delante del momento fugitivo. Encontramos de nuevo la idea en:

¡No mires: todo pasa; Olvida: nada vuelve!
Y el corazón del hombre se angustia.
¡Nada queda! (14).

En 1913, en Baeza, Machado se lanza de nuevo en las lecturas que le recuerdan sus años parisienses, mientras seguía los cursos de Bédier y de Bergson. Después de *Les données immédiates de la conscience* que cita en el *Poema de un día* (15), evoca los bostezos de Salomón:

¡Oh, estos pueblos! Reflexiones,
lecturas y acotaciones
pronto dan en lo que son:
bostezos de Salomón.
¿Todo es
soledad de soledades,
vanidad de vanidades,
que dijo el Eclesiastés?

De nuevo escéptico e irónico, se pregunta:

¿Dónde está la utilidad
de nuestras utilidades?
Volvamos a la verdad:
Vanidad de vanidades (16).

En la misma compilación escribirá todavía:

todo pasa y todo queda;
pero lo nuestro es pasar... (17)

---

(13) *Ibid.,* LXXXVII («Renacimiento»), p. 96.
(14) *Ibid.,* CXLIX («A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla»), p. 243.
(15) *Ibid.,* CXXVIII («Poema de un día»), p. 188.
(16) *Ibid.,* CXXXVI («Proverbios y Cantares», XXVII), p. 211.
(17) *Ibid.,* CXXXVI («Proverbios y Cantares», XLIV), p. 217.

y más lejos:

¿O ser lo que nunca he sido:
uno, sin sombra y sin sueño,
sin camino y sin espejo? (18).

Todo tiene un límite en el hombre, incluso la razón; y cuando ésta propone:

busquemos la verdad,

el corazón se da cuenta de su inanidad:

Y el corazón: Vanidad.
La verdad, ya la tenemos... (19).

Todas estas reflexiones acerca de los poderes limitados del hombre, acerca de la vanidad de sus deseos, tienen un punto común: hacen abstracción de cualquier intento de explicación metafísica. Desde luego, el *Eclesiastés,* juntamente con el libro de los *Proverbios,* es el libro de la Biblia que menos importancia concede al sentimiento religioso. Sin embargo, en medio del desencanto de la experiencia aparece un rayo de luz más optimista: el trabajo al que el hombre se entrega cada día, la actividad de la que debe tomar su parte sobre la tierra, son al fin de cuentas la verdadera alegría de la existencia. Es pues hacia este tercer tema al que va a dirigirse Qoheleth.

Es precisamente en la acción donde el hombre demuestra su valía: «No negué a mis ojos ninguna cosa que desearan, ni aparté mi corazón de placer alguno, porque mi corazón gozó de todo mi trabajo; y ésta fue mi parte de toda mi faena» *(Ec.,* 2, 10). Además, «por la pereza se cae la techumbre, y por la flojedad de las manos se llueve la casa» *(Ec.,* 10, 18). Machado vuelve a tomar esta idea del trabajo como medio de alcanzar la felicidad más que la riqueza:

La tierra da lo suyo; el sol trabaja;
el hombre es para el suelo:
genera, siembra y labra
y su fatiga unce la tierra al cielo (20).

Que cada cual cumpla con su tarea cotidiana y habrá hecho algo útil: poco importa si las preguntas se quedan sin respuesta:

¿Dices que nada se crea?
No te importe, con el barro,
de la tierra, haz una copa
para que beba tu hermano (21).

(18) *Ibid.,* CXXXVI («Proverbios y Cantares», XLV), p. 217.
(19) *Ibid.,* CXXXVII («Parábolas», VII), p. 224.
(20) *Ibid.,* CXXXII («Los olivos», II), pp. 196-197.
(21) *Ibid.,* CXXXVI («Proverbios y Cantares», XXXVII), p. 215.

La recompensa viene de lo que se ofrece al prójimo, al hermano; es el calor humano compartido; es la utilización de lo que se dio, sin intentar descubrir los orígenes, sin querer descorrer el velo:

¿Dices que nada se crea?
Alfarero a tus cacharros.
Haz tu copa y no te importe
si no puedes hacer barro (22).

Tan malo es una reflexión excesiva como un temor excesivo; lo que es necesario es asumir su destino de hombre, pues como escribe Qoheleth: «El que al viento observa, no siembra; y el que mira a las nubes, no segará» *(Ec.,* 11, 4), así ese labrador medio-ciudadano evocado por Machado y que hace todo a medias:

Un poco labrador, del cielo aguarda,
y al cielo teme; alguna vez, suspira,
pensando en su olivar, y al cielo mira
con ojo inquieto, si la lluvia tarda.
... ...
Este hombre no es de ayer ni es de mañana,
sino de nunca; de la cepa hispana
no es el fruto maduro ni podrido,
es una fruta vana
de aquella España que pasó y no ha sido,
esa que hoy tiene la cabeza cana (23).

Vivir es caminar, trazar el camino hasta la muerte, sin curiosidad vana, sin ambición desmesurada, sin deseos de igualar al Creador: «Por la mañana siembra tu semilla, y a la tarde no dejes reposar tu mano; porque no sabes cuál es lo mejor, si esto o aquello, o si lo uno y lo otro es igualmente bueno» *(Ec.,* 11, 6). La única ley que es perceptible hoy como entonces, es hacer, allí donde la mano de Dios nos ha colocado, lo que esté a nuestro alcance. Por lo demás, «lo torcido no se puede enderezar, y lo incompleto no puede completarse» *(Eclesiastés,* 1, 15). Machado se sirve de la misma imagen para evocar al labrador de las tierras ingratas; por ejemplo, la encina resistente de las planicies batidas por el viento y a la que apostrofa:

brotas derecha o torcida
con esa humildad que cede
sólo a la ley de la vida,
que es vivir como se puede (24).

---

(22) *Ibid.,* (XXXVIII), p. 215.
(23) *Ibid.,* CXXXI («Del pasado efímero»), p. 193.
(24) *Ibid.,* CIII («Las encinas»), p. 119.

¿Significa esto la aceptación de una suerte que se nos presenta inicua? Si un fatalismo, diferente del fatalismo pasivo de los musulmanes por la acción que preconiza, se trasparenta a través del *Eclesiastés,* dicho fatalismo se da acompañado de una firme creencia en unas vías, que no por estar ocultas dejan de existir, y que deben conducirnos hacia la revelación del Evangelio. Antonio Machado se hace eco de este fatalismo y sufre del sufrimiento de sus contemporáneos para quienes, como en el *Eclesiastés,* los días no son más que dolor, y el hecho de compartir este dolor no produce más que una gran pena (Cfr., 2, 23). Pero Machado no puede evitar un sentimiento de rebeldía y de desesperación cuando se dirige al dios ibero, cuyas leyes implacables e incomprensibles hicieron de los «abelitas» hermanos enemigos:

Señor de la ruina,
adoro porque aguardo y porque temo (25).
... ...
¡Oh dueño de la nube del estío
que la campiña arrasa,
del seco otoño, del helar tardío,
y del bochorno que la mies abrasa!
... ...
¡Oh dueño de fortuna y de pobreza,
ventura y malandanza,
que al rico da favores y pereza
y al pobre su fatiga y su esperanza!... (26).

Si en este poema vuelven a ser repetidas las metáforas y los símbolos del *Eclesiastés,* parece ser que ello se hace fuera de todo lo que le da riqueza a los libros precristianos, fuera de una esperanza que debe encaminarnos, por una confianza total, a un estado receptivo de gracia tal y como nos lo enseñan los Evangelios. De la misma manera que el héroe de Sartre, Goetz, quiere igualarse a Dios, impulsado por un orgullo desmesurado, así Machado quiere llegar hasta Él apoyándose únicamente en las irrisorias fuerzas humanas que un amor extraordinario al hombre, como el del poeta, no llega a pesar de todo a decuplicar.

Por otra parte, abordamos con este poema un tema desarrollado con insistencia por Qoheleth: el del azar de la retribución. Tal y como lo subraya A. M. Dubarle, Qoheleth «no hace suyas las afirmaciones tradicionales en Israel de una justicia divina que trata a los hombres según sus méritos» (27). Era fácil para Machado trasplantar a los duros campos de Castilla las constataciones desilusionadas y tan-

(25) *Ibíd.,* CI («El dios ibero»), p. 111.
(26) *Ibíd., ibíd.,* pp. 11 y 112.
(27) A. M. Dubarle: *op. cit.,* p. 99.

tas veces repetidas a través del libro sobre la injusticia de la retribución; esto reforzaba los términos del *Génesis* y su visión del drama fratricida que opuso a Caín y a Abel: «Caín, hijo del pecado de Adán, desterronó el páramo virgen; por él se convirtió el paraíso en tierra de labranza» (28). Este pecado pasa de padres a hijos, pues: «Es un capítulo del libro de las Generaciones, o sea del libro del amor del hombre a sí mismo y a su prole, del amor que va de generación en generación, por línea directa, de padres a hijos, sin regresión apenas de los hijos a los padres y sin fraternidad; es el libro de la envidia: Caín y Abel, Jacob y Esaú, José y sus hermanos, etc.» (29). Primero con simpatía, luego con pasión, a nuestro parecer, y esto en el sentido etimológico de los términos, Antonio Machado, sin intentar dar un juicio en vano y acordándose siempre de las palabras del *Eclesiastés:* «tiempo de amar y tiempo de aborrecer; tiempo de guerra y tiempo de paz» *(Ec.,* 3, 8), va a expresar la incertidumbre desesperada de quien no puede agarrarse ni a la justicia coherente ni a la lógica, y que no ve más que azar por todas partes:

¡Señor, Señor: en la voltaria rueda
del año he visto mi simiente echada,
corriendo igual albur que la moneda
del jugador en el azar sembrada!

¡Señor, hoy paternal, ayer cruento,
con doble faz de amor y de venganza,
a ti, en un dado de tahur al viento
va mi oración, blasfemia y alabanza! (30).

Después del anatema, la acción de gracias:

... Señor!
¡cuánto te bendecirán
los sembradores del pan!
¡Señor! ¿No es tu lluvia ley,
en los campos que ara el buey
y en los palacios del rey? (31).

Este pasaje nos lleva todavía a la jugada de los dados del héroe de Sartre y a su rebelión, aunque sin el orgullo (32). ¿Acaso Machado

(28) Citado por Manuel García Blanco: *op. cit.,* p. 254.
(29) *Ibíd., ibíd.,* p. 254.
(30) *Poesías completas, ed. cit.,* CI («El dios ibero»), p. 112.
(31) *Ibíd.,* CXXVIII («Poema de un día»), p. 185.
(32) En *Le Diable et le Bon Dieu,* Goetz, el héroe, después de una jugada de dados, resuelve mostrarse tan bueno como Dios; había demostrado anteriormente que podía igualarse con Satanás; pero a diferencia de Cristóbal de Lugo, el héroe que inspiró a Cervantes su *Rufián dichoso,* Goetz edificará su obra sobre un orgullo desmesurado, entregándola irremediablemente al fracaso. El concepto del hombre que se juega la vida o la muerte espiritual sobre una jugada, nos parece aquí como un símbolo existencial.

intenta demostrar a los suyos que sólo el amor verdaderamente evangélico, el que sin duda alguna nos es anunciado por los libros precristianos y que sólo se realizará a través de Jesucristo puede salvar a España y especialmente a Castilla de todos los caínes que no han recibido o que no quieren poner en práctica las palabras del Evangelio? Esto es precisamente lo que parecería querer expresar Unamuno cuando en un artículo del periódico *La Nación* de Buenos Aires, en 1912, evocaba la compilación de *Campos de Castilla*. Respondiendo a los que reprochaban a Machado el terrible canto de la «Tierra de Alvargonzález», escribía, en efecto:

> Mas creo que con esa tremenda aguafuerte, Machado hace un servicio a su patria, además de enriquecer su caudal de poesía, y sé que hago bien con este comentario. La verdad expuesta sin malicia, sin ánimo de ofender, denigrar o afrentar, es siempre beneficiosa. ¿Quién puede negar la terrible verdad de estos versos de fuego de uno de los romances de la *Tierra de Alvargonzález* que dicen: Mucha sangre de Caín...? Y esto es de aquí y de todas partes. De todas partes es la codicia campesina, pero más de los campos pobres, pues la pobreza hace codicioso al hombre. Y la vieja pobreza, la pobreza secular, la heredada de hace siglos, es la que lleva al hombre a la usura (33).

Este juicio de Unamuno es la mejor exégesis que se puede hacer al mismo tiempo del *Eclesiastés* y de Antonio Machado. El uno y el otro se plantean lentamente y con toda claridad el problema del azar, que parece tener la presidencia en los destinos humanos, en esta desigualdad irreductible de la repartición de las riquezas, en el trato de las criaturas y la dificultad infranqueable para el hombre de aceptar los desiginos insondables de Dios. La inadecuación del destino humano con respecto a los méritos, que se encuentra en «los libros de Job, de los *Proverbios* y del *Eclesiástico*» (34), ilumina despiadadamente en Machado el comportamiento social y humano del labrador pobre de Castilla y da, por contraste, un valor sorprendente a lo que ciertos críticos han venido en llamar el franciscanismo laico del poeta.

Una de las causas de la codicia y de la envidia es la justicia social. Este tema tiene una importancia primordial en el *Eclesiastés*, que no tiene miedo de designar a los príncipes reinantes como opresores y gentes inicuas, no teme tampoco denunciar la simonía, los sobornos, las postergaciones y el favoritismo. De esta manera, los que no son ni buenos, ni sabios, ni laboriosos son los primeros y oprimen a los demás.

---

(33) UNAMUNO: «Campos de Castilla», artículo publicado en *La Nación*, Buenos Aires, 25-VI-1912, y citado por MANUEL GARCÍA BLANCO, *op. cit.*, p. 288.

(34) A. M. DUBARLE, O. P.: *op. cit.*, pp. 99 y ss. Es preciso ver en ciertas afirmaciones contrarias, que acogen la tesis de la justicia de Dios, unas como interpolacicnes debidas a un discípulo deseoso de restablecer la tradición de los Sabios de Israel.

Incluso el mismo sabio se convierte en insensato ante la opresión. El enemigo, el loco, el idiota, el criminal, son los pobres, los débiles del *Eclesiastés,* víctimas que son también defendidas por Machado. Aplica a esas víctimas las antítesis entre los ricos y los pobres, los fuertes y los débiles, «que están llorosos y que nadie consuela» (confróntese *Ec.,* 4, 1). ¿Cómo aceptar una justicia severa, incluso «la severa justicia... que castiga al malo» (35) cuando se ejerce sobre víctimas y cuando deja en su estado despreciable al señorito, al vago, al abúlico, productos degenerados de una sociedad que no lo es menos? Machado, una vez más, parece esperar la respuesta del *Eclesiastés.* Como él *(Ec.,* 7, 16-19), solicita la moderación:

Es el mejor de los buenos
quien sabe que en esta vida
todo es cuestión de medida:
un poco más, algo menos... (36).

De esta actitud nace, en el poeta, la bondad, más que el deseo de juzgar, es decir, de creerse superior. Así lo quiere:

Y fue compasivo para el ciervo y el cazador,
para el ladrón y el robado,
para el pájaro azorado,
para el sanguinario azor (37).

Tal vez también se podría ver en ello una reminiscencia de la alternancia de los contrarios, entrañable al *Eclesiastés:* «tiempo de matar, tiempo de curar; tiempo de destruir y tiempo de edificar» *(Ec.,* 3, 3-4), que tienen todos su lugar y su razón de ser bajo el sol de Dios, «que hace todo hermoso a su tiempo» (Cfr. *Ec.,* 3, 11), invitándonos a no despreciar nada; Machado nos recuerda también esto:

El bueno es el que guarda, cual venta del camino,
para el sediento el agua, para el borracho el vino (38).

¿Acaso no es eso el amor al prójimo? Esa fraternidad franciscana que se desprende de la poesía de Machado parece ser el resultado de una larga meditación acerca de la perversidad y la vanidad del hombre, tal vez acerca de su miseria especialmente, incapaz como es de saciar sus necesidades de infinito y de conservar los pocos beneficios que el trabajo o la herencia le distribuyó «[Dios] ha puesto eternidad en el corazón de ellos, sin que alcance el hombre a entender la obra

---

(35) *Poesías completas, ed. cit.,* CVIII («Un criminal»), p. 127.
(36) *Ibíd.,* CXXXVI («Proverbios y Cantares», XIII), p. 208.
(37) *Ibíd.,* XVIII («El poeta»), p. 31.
(38) *Ibíd.,* CXXXVI («Proverbios y Cantares», XIV), p. 208.

que ha hecho Dios» *(Ec.*, 3, 11). ¿Está muy alejada esta fraternidad del espíritu del *Eclesiastés?* La carta a Unamuno está llena de enseñanzas a este respecto:

> Si la envidia es el odio al prójimo por amor a nosotros mismos, ¿qué será la fraternidad?... El amor al prójimo por amor al padre común... con el inmenso amor que sientes por ti mismo —creo leer en Jesús—, ama a tu hermano, que es igual a ti, pero que no eres tú; reconocerás en él a un hermano, pero lo que hay de común entre vosotros es la sangre de Dios mismo, vuestro padre (39).

Encontramos en sus propias poesías un eco de estas meditaciones:

Busca en tu prójimo espejo;
pero no para afeitarte
ni para teñirte el pelo (40).

o todavía:

Enseña el Cristo: a tu prójimo
amarás como a ti mismo,
mas nunca olvides que es otro (41).

La marcha del pensamiento de Antonio Machado es clara; en su búsqueda de Dios, a partir de las meditaciones sobre la envidia del hombre y la vanidad de lo que existe bajo el sol, el poeta percibe una posibilidad de alcanzarle a través de su prójimo y gracias a su amor fraternal por él, pues escribe: «El amor fraternal nos saca de nuestra soledad y nos lleva a Dios. Cuando reconozco que hay otro yo que no soy yo mismo, ni es obra mía, caigo en la cuenta de que Dios existe y de que debo de creer en él como en un padre» (42). Ya no son, ciertamente, las palabras desencantadas del sabio, «bostezando en plena amargura» (43), desesperado de la imperfección de la Razón y de la experiencia que no nos abren los Arcanes. Esta vez se dirige al corazón: «El corazón y la cabeza no se avienen, pero nosotros hemos de tomar partido» (44). Machado añade:

---

(39) Citado por MANUEL GARCÍA BLANCO, *op. cit.*, p. 256.
(40) *Poesías completas, ed. cit.*, CLXI («Proverbios y Cantares», XXXIX), página 287.
(41) *Ibíd., ibíd.* (XLII),. p. 287.
(42) Carta citada por GARCÍA BLANCO: *op. cit.*, p. 257.
(43)

Bostezos de Salomón
... ...
vanidad de vanidades,
que dijo el Eclesiastés?

escribe A. MACHADO. Cf. *Poesías completas, ed. cit.*, CXXVIII («Poema de un día»), p. 188. Y: «Con el sabio amargo dijo: Vanidad de vanidades...», *ibíd.*, XVIII («El poeta»), p. 31.
(44) Citado por MANUEL GARCÍA BLANCO: *op. cit.*, p. 258.

yo me quedo con el piso de abajo; guerra a Caín y viva el Cristo!... (45).

Es precisamente esa impotencia del pensamiento para dar una respuesta, esas limitaciones de una razón «discursiva y dubitante», según expresión de Pedro Laín Entralgo, las que inclinarán a Machado a tomar el partido del corazón que afirma y espera:

Sólo eres tú, luz que fulges en el corazón, verdad (46).

Laín Entralgo recuerda que el corazón de Antonio Machado, como el de Pascal, no es únicamente la sede de los sentimientos, sino «el fundamento real de la existencia humana» (47). Mientras la razón no concluye nunca porque no puede hacerlo (48), es a través del corazón como creemos y esperamos; por el corazón recibimos la impresión irrefutable de que estamos unidos, fuera del tiempo y de la contingencia, al más allá que será nuestro destino. Mientras tanto aceptemos nuestro papel: «en el día del bien, goza del bien; y en el día de la adversidad, considera, Dios hizo lo uno como lo otro, a fin de que el hombre nada halle después de él», dirá el *Eclesiastés* (7, 13-15). A lo que Machado responde por el famoso apóstrofe al dios ibero, a su país, a todos los que no son sabios más que por la tranquilidad de espíritu que tal sabiduría puede representar, cuando se ejerce en detrimento de las víctimas, que en su desgracia y desesperación se ven agobiadas. Posición cristiana, aunque completamente separada de ese *après soi,* que sólo la fe puede presagiar, y si Machado ha elegido la meditación sobre el *Eclesiastés* es porque, muy a menudo, el libro se queda de este lado de la esperanza, paralizado, en cierto modo, por el método elegido de no pasar más allá de la observación y de la experiencia. Tal y como lo ha hecho notar A. M. Dubarle, «de todas las producciones sapienciales, este libro es el que menos hincapié hace del aspecto religioso. No se encuentra en él, descrita poéticamente, la figura de la Sabiduría, tampoco se leen plegarias. No se hace ninguna alusión a una enseñanza de la que Dios sería el dispensador y que supliría las deficiencias del espíritu» (49). Machado percibe en la perspectiva cristiana los designios del *Eclesiastés:* mostrar al hombre en su apetito de infinito, subrayar la vanidad de todas las cosas, el azar y la ausencia de sanciones, los límites mismos de la sabiduría; sobre el plan moral, ofrece un ideal de buena vida en la que el hombre encuentra su dignidad en el trabajo, en la aceptación de la existencia que se le otorga y el

(45) *Ibíd.*, p. 258.
(46) *Poesías completas, ed. cit.*, XVIII («El poeta»), p. 31.
(47) Pedro Laín Entralgo: *La espera y la esperanza*, Madrid, 1962, páginas 420-436.
(48) *Ibíd.*, p. 229.
(49) *Ecl.*, 7, 11-15.

goce moderado de los bienes que se le dispensan (50). Cuántos paralelismos ha podido establecer el poeta entre estos tiempos remotos y la condición actual de su hermano castellano. Sin embargo, si miramos con más atención, estos paralelismos subrayan la miseria que hace perder al más sabio esta dignidad humana y ese derecho a los bienes indispensables de que habla el *Eclesiastés,* que le priva del fruto de un trabajo agotador. Pero si Machado percibe las limitaciones del testimonio aportado por el libro, entrevé también los diferentes desarrollos a través de todos los tiempos: será necesario rebasar el *Génesis* y la *Historia de José* para comprender que la fraternidad es una de las mayores aportaciones de la Biblia: «Yo no veo en este libro fundamental sino la gran lucha del hombre para crear el sentimiento de la fraternidad que culmina en Jesús» (51).

¿No es pues hacia el mensaje de Jesucristo a lo que nos encamina el *Eclesiastés* haciéndonos constatar la necesidad de otras cosas que ni la tierra ni los bienes visibles pueden concedernos? Es un mérito, escribe A. M. Dubarle, «haber planteado un problema de una claridad deslumbrante, cuya solución faltaba todavía» (52). Esta necesidad se resiente del mismo modo en el *Eclesiastés* que en Machado, a través del desengaño en el primero y de la angustia en el segundo. Este desengaño y esta angustia se nos muestran a través del paso del tiempo y es, a nuestro modo de ver, lo que le da mayor belleza al libro y a los poemas. El *leit-motiv,* vanidad de vanidades, el soplo de los vientos que todo lo arrastran, el regreso cotidiano del sol y esa prefiguración de muerte que es la puesta del sol, la alternancia de las estaciones, la pulsación de la mar, el curso irreversible de las aguas y de los ríos, el tema del árbol fulminado, de la luz y de las tinieblas son, a pesar de todo y tal vez a causa de su sencillez, igual número de evocaciones poéticas, ricas en símbolos, que podrían estudiarse paralelamente en el *Eclesiastés* y en Machado. Huida del tiempo y vuelta a empezar, viento que borra las huellas, olvido que borra la memoria, versículo que comienza en el pasado y acaba en el futuro, presente efímero y fugitivo que intenta unir uno a otro; he ahí, igual número de impresiones eminentemente poéticas, profundamente enraizadas en el corazón y en el espíritu del hombre y que encuentran un eco en el alma del poeta.

Si Machado no ha cesado de buscar a Dios y si su búsqueda parece más ardiente que esa otra, más tímida ante la experiencia, del *Eclesiastés,* no por eso le ha permitido llegar a una certidumbre, capaz de librarle de su angustia. Atraído por el *Eclesiastés* a causa de su con-

---

(50) A. M. Dubarle: *op. cit.,* p. 98.
(51) Carta citada por Manuel García Blanco, *op. cit.,* p. 254.
(52) A. M. Dubarle: *op. cit.,* p. 122.

tenido humano, no parece haber guardado de él su verdadero sentido. Adolphe Lods se ha aplicado a demostrar hasta qué punto el miedo ante el olvido, la muerte, la inanidad de nuestros esfuerzos ha hecho de este libro, con sus dudas, su desesperación y su cansancio, una de las mejores apologías de la creencia en la vida futura y en las retribuciones de ultratumba (53). Tampoco hemos encontrado entre las alusiones de Machado lo que A. M. Dubarle se ha complacido en subrayar: «ha preparado a los creyentes a conocer la infinidad de bienes guardados por Dios para los que le aman». Todo este contenido, don gratuito de la gracia y del amor para la creatura, Machado parece haber querido, inconscientemente sin duda alguna, reemplazarlo por un sentido más profundo de la fraternidad, recibido a través del *Nuevo Testamento*. Si el poeta ha intentado sublimar al hombre exterior, sometido a las leyes de la corrupción, y renovar al hombre interior, es para llegar, de sublimación en sublimación, a fabricarse un Dios personal, «el Dios que se lleva y que se hace», en cierto modo, para poder albergar dignamente en sí el reflejo de un Dios que jamás ha podido alcanzar por la fe. «El hombre oculto del corazón que se convertirá en otra creatura» (54), según la expresión de Dubarle es otra cosa muy diferente, siendo necesaria la mediación de Jesucristo.

Lo que nos parece que ha atraído a Machado, es por lo tanto ese aspecto «existencial» que puede tomar el *Eclesiastés* para un lector de nuestros días. ¿Es pura y simple coincidencia? Durante la estancia del poeta y de su esposa en París, Renan acababa de publicar el *Eclesiastés,* traducido del hebreo, con un estudio acerca del carácter y de la época del libro, París, 1882. No se puede descartar la posibilidad de que este trabajo, sacando de la oscuridad un libro de la Biblia, mal conocido aunque muchas veces citado, fuese el origen del ensayo de interpretación poética que Antonio Machado nos ha dado. Sin embargo, tal vez era tentador la utilización de la letra en lugar del espíritu, de los símbolos poéticos y religiosos en lugar del sentido profundamente religioso.

Antonio Machado persiste, a pesar de sus esfuerzos, como el viajero que él evoca en su poema:

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
... ...
al andar se hace camino
... ... (55).

---

(53) Adolphe Lods: *Histoire de la Littérature hébraïque et juive;* París, Payot, 1950, pp. 697-703.

(54) A. M. Dubarle: *op. cit.*, p. 125.

(55) *Poesías completas, ed. cit.*, CXXXVI («Proverbios y Cantares», XXIX), p. 212. Parece que A. Machado parafrasea a Unamuno cuando éste, por boca del

Continúa su camino, ese camino hecho a base de sus propios pasos, de sus propias vacilaciones, elegido por él, fuera de toda predestinación, de toda Providencia divina, de toda incitación de la Gracia (56).

Desde entonces, si Machado, encontrando a Jesucristo en su camino, intenta seguir sus pasos, son los pasos del hombre, del maestro fraternal y no del hijo de Dios. Deja a un lado todo lo que hace el misterio de la revelación, todo el perdón concedido a los hombres a través de los sufrimientos de Jesucristo. Rechaza una vez más al Cristo crucificado (57), para no retener más que el ejemplo, magnífico sin lugar a dudas, pero amputado de su contenido metafísico, el ejemplo de su humanidad.

YVONNE DAVID-PEYRE
Faculté de Lettres et Sciences Humaines de
NANTES (FRANCE)

---

héroe «nivolesco» de *Niebla*, Augusto, escribe: «¿Son nuestros esos pasos? Caminamos, Orfeo mío, por una selva enmarañada y bravía, sin senderos. El sendero lo hacemos con los pies, según caminamos a la ventura». (Ed. Aguilar, Madrid, 1951, p. 95.)

(56) Nos conduce dicho concepto al tema de la esperanza. Nos referiremos a PEDRO LAÍN ENTRALGO y a su libro *La espera y la esperanza*, en que el asunto viene tratado con mucha profundidad, y a JOSÉ LUIS ARANGUREN: «Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de A. Machado», CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 11-12 (1949), pp. 383-392.

(57) Laín Entralgo nos lo recuerda, al situar a A. Machado en relación con el cristianismo, por una parte, y con los descreídos, por otra:

> La última creencia religiosa del hombre descreído ha mostrado doble forma: o los mortales han creído ser Dios (así los secuaces de Hegel), o se han sentido capaces de crear a Dios, como Scheler y Antonio Machado. Pero esta última creencia del hombre secularizado no puede durar mucho, y a la postre, no le queda sino un alma finita y anhelante de milagro:
>
> *no puedo cantar ni quiero*
> *a ese Jesús del madero,*
> *sino al que anduvo en el mar!*
>
> grita vencido este pobre hombre en sueños que por un momento pudo sentirse creador de dioses.

(*Ejercicios de comprensión*, Madrid, Taurus, 1959. «Dios en Antonio Machado», p. 187.)



HISPANOAMERICA A LA VISTA

LOS MONTEVIDEANOS DE MARIO BENEDETTI

POR

JUAN CARLOS CURUTCHET

En una antigua ciudad que aún no ha desvanecido completamente su antiguo perfil de aldea, por las avenidas arboladas de paraísos o las quietas laterales empedradas, descendiendo hacia el rincón ruinoso de la Ciudadela donde una tradición exangüe pugna todavía por sobrevivir al aluvión inmigratorio, subiendo hacia los concurridos paseos del Parque Rodó o por los senderos que atraviesan el anárquico trazado de las flamantes villas de emergencia, en los portales aristocráticos de Pocitos o en la mesocrática Domingo Aramburú, se divisa hacia el anochecer el característico enjambre de parejas, institución en que la novia sacrifica durante años su libertad y su alegría a la exigente fidelidad del macho, y éste inicia, con sus inseguras caricias exploratorias, un aprendizaje sexual que se consumará más tarde en la rutina del hogar o la sordidez de los quilombos.

Más allá los viejos edificios ministeriales erigen sus viejas moles de piedra opaca, durante el día colmenas de burócratas que reviven en sus horas de ocio el sueño fracasado del *Welfare State,* añoran la figura tutelar de un Batlle mítico y lejano, o sueñan con la irrealidad de algún ascenso o nuevo presupuesto. En algún quinto piso débilmente iluminado alguna suegra implacable, cumplido el desiderátum del matrimonio de la hija, venga en un yerno apático y malhumorado las múltiples ofensas de la vida. En los cafés invadidos por el humo de la Plaza Independencia, la masa anónima discute displicentemente la última crisis ministerial o las alternativas del campeonato nacional de fútbol. Más tarde las sombras de la noche se abaten sobre los últimos resplandores, el silencio se hace más denso y la ciudad muere para renacer en el alba con su rosario interminable de rutinas y rencores.

En este páramo de la tristeza, todos de alguna manera participan de un simulacro de orden, donde cada ser humano ingresa a la vida con la mínima satisfacción de saber que también para él habrá algún puesto público disponible, y con sus contradicciones nacionales y vitales a punto de ser resueltas: será blanco o colorado, hincha de Nacional o de Peñarol. Son los mismos seres insignificantes y mezquinos que en sus raros momentos de agudeza supo Manuel Gálvez captar en la Buenos Aires anterior al cataclismo peronista. Son los hermanos

putativos de aquella fauna desesperanzada y nostálgica que cruza por las páginas del sainete o puebla la mitología del tango. Son los legítimos herederos de aquellos humillados y ofendidos que de una vez y para siempre retrató el genio inexplicable de Roberto Arlt. Son los mismos espectros de las fantasmagorías de Onetti, o las larvas que recorren las tumbas y túneles de Ernesto Sábato. Porque estamos en el Río de la Plata, a principios de la década del sesenta y en la réplica miniaturizada de la ciudad porteña. Son los *montevideanos* de Mario Benedetti.

Nacido en 1920, crítico y novelista, cuentista, poeta y dramaturgo, Benedetti habrá de convertirse sin duda para la literatura de su país en un maestro indiscutido de la estampa ciudadana (1). En sus relatos aparentemente descuidados y sencillos (2), textos breves y apretados, de intriga ceñida unas veces y otras donde aparentemente no sucede nada, Benedetti logra, en docenas de apresurados bosquejos de la vida cotidiana, bordeando de manera intencionada un cierto costumbrismo a la vez superficial y complejo, mostrar la motivación oculta de las cosas, la presencia de una oscura maraña de frustraciones y deseos colectivos oculta tras la máscara del ritual cotidiano. Provisto de una estética realista y engañosamente tradicional (cuyo antecedente podría quizá rastrearse en las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt, y aun más remotamente en la cuentística de Maupassant y Chejov), de una técnica orientada hacia el estudio de su propia clase social, despunta como narrador en el momento en que su país comienza a despertar del prolongado letargo que siguió a la era paternalista del batllismo, y en que uno de los maestros de la narrativa hispanoamericana, el uruguayo Juan Carlos Onetti (3), ha iniciado una literatura de corte psicológico enfrentada al análisis de los conflictos desatados por la crisis de la conciencia nacional. Esta circunstancia, apoyada en la sólida tradición realista de la literatura ríoplatense, motivará en Benedetti una preocupación por reflejar, a través de la mediocridad misma de sus personajes, su propia crisis interior, pero también la crisis de su clase social y del país entero. Y esto será así hasta tal punto que, quien desee recoger una imagen veraz de la clase media uruguaya en el período que media entre finales de la década del 40 y mediados de

---

(1) Como en una plano menor también su compatriota Carlos Maggi, nacido en 1922, autor de breves pero sagaces cuadros costumbristas recogidos en *Gardel, Onetti y algo más*, obra reeditada en 1967 por la Editorial Alfa, de Montevideo.

(2) Recogidos en *Esta mañana* (1949), *El último viaje* (1951) y *Montevideanos* (1961). Ver nota 4.

(3) Sobre el complejo encadenamiento de malentendidos e infortunios que explican la escasa difusión de Onetti, una de las figuras cimeras de la literatura latinoamericana de todos los tiempos, puede consultarse a Emir Rodríguez Monegal: «Anacronismo de Onetti», en *Temas*, Montevideo, núm. 15, enero-marzo 1968.

la del 60, tendrá necesariamente que recurrir a la obra narrativa de este cronista fidedigno.

Naturalmente la descripción anterior, con ser parcialmente verdadera, no agota el significado de su obra. Solamente lo ilustra. Partiendo de los límites clásicos y de contenido realista de la estampa urbana, Mario Benedetti había insinuado, ya en su primera novela, *Quién de nosotros*, publicada en 1953 (4), una perspectiva de mayor amplitud, dirigida hacia el análisis de un conflicto psicológico que en algún aspecto prefiguraba el carácter alegórico que, más tarde, nítidamente cristalizaría en sus dos novelas mayores, *La tregua* (1960) y sobre todo *Gracias por el fuego* (1965). Ya en sus primeros relatos, en que el autor compone minuciosos esbozos de extrema concentración y brevedad, el género sátira de costumbres, al cual inicialmente se adhiere, se superpone a una tendencia más profunda cuyo desarrollo lo abocará, a partir de *La tregua* primordialmente, a la investigación y exposición de uno de los temas característicos de la narrativa moderna: el de la condición humana. Un acendrado pesimismo (nihilismo para alguno de sus críticos), propio de la generación que asistió al progresivo deterioro de la salud moral y material de ese contradictorio precursor del moderno *Estado de bienestar* que fue el Uruguay del batllismo, lo conducirá, en las dos novelas citadas, a la creación de algunos significativos personajes para quienes la intimidad se ha convertido en último reducto de resistencia frente a una realidad cada vez más agresiva y hostil.

En la primera de sus novelas, *Quién de nosotros*, Benedetti había insertado en el ámbito ríoplatense (montevideano y porteño) un clásico triángulo de linaje europeo (o, más específicamente, francés), aunque con dos significativas variantes. La primera consistía en que aquí la develación del conflicto se opera a través de la lectura de tres relatos convergentes, cada uno de los cuales corresponde al punto de vista de uno de los protagonistas. La segunda radica en que en esta novela es el propio marido, un mediocre y cornudo vocacional, quien oscuramente intuye, desde antes del matrimonio, la pertenencia de su mujer a un tercero, y cuya obsesión consistirá en materializar esa intuición con el fin de conquistar alguna precaria y equívoca certeza. La novela siguiente, *La tregua*, posee un desarrollo más lineal. Simula ser un diario llevado por un oficinista al borde de la jubilación que a los cuarenta y nueve años se enamora de una muchacha veinticuatro años

(4) Sus dos primeros libros, *Esta mañana* y *El último viaje*, no han sido reeditados. Su restante bibliografía narrativa incluye: *Quién de nosotros*, Ed. Número, Montevideo, 1953 (tercera edición, Ed. Alfa, 1967); *La tregua*, Ed. Alfa, 1960 (cuarta edición, 1967); *Montevideanos*, Ed. Alfa, 1961 (cuarta edición, 1967), *Gracias por el fuego*, Ed. Alfa, 1965 (cuarta edición, 1968), y *La muerte y otras sorpresas*, Ed. Siglo XXI, México, 1968.

menor, y que a través de una corta convivencia con ella, revive cotidianamente la angustia provocada por el temor de perderla. La tercera, *Gracias por el fuego,* consta básicamente de los monólogos de un propietario de una agencia de viajes, y es la historia de una relación conflictiva entre un hijo y un padre cuya mera existencia obstruye todo posible camino de realización para el primero.

Ramón Budiño, el protagonista de *Gracias por el fuego,* vivirá agobiado bajo el peso de una reconocible obsesión. De niño ha contemplado la violación de su madre por un padre prepotente y conquistador que se complace en la recreación de su imagen de cínico, que conscientemente hace de su propio éxito y su misma falta de escrúpulos la determinante causal de la inhibición de sus dos hijos ante la realidad y ante su persona. Propietario de una agencia de viajes fundada con el dinero mal habido de su padre, Ramón Budiño experimentará día a día la impotencia para liberarse de esa culpa (ese pecado original, como él mismo lúcidamente lo define), y finalmente optará por la redención a través del asesinato de su padre, hecho que al no consumarse lo abocará al suicidio. Pero si Ramón, aunque ambiguamente, siquiera aspirase a liberarse de ese padre castrador, Hugo, el otro hermano, aspira, en cambio, a la total identificación. Ramón está enamorado de la mujer de Hugo, Dolores, incluso en una oportunidad se acostará con su cuñada; pero aunque desprecie a su hermano, la relación con respecto a su padre y a la violación de su madre reaparece bajo la especie de un Hugo *naturalmente* poseedor de Dolores. Dolores no se irá con Ramón sólo porque éste es un mediocre incapaz de radicalizar la experiencia hasta cualquiera de sus límites, y porque su precario destino no es en definitiva otra cosa que el resultado de sus propias indecisiones.

En las tres novelas de Benedetti reaparece, pues, la imagen del otro, de un poder castrador instituido como tal sólo en virtud de la incapacidad de los sucesivos protagonistas para abolirlo, para encarar resueltamente la empresa de su aniquilación (5). En *Quién de nosotros* ese poder se llama Lucas, en cuyos brazos concluirá Miguel por arrojar a su propia mujer, Alicia. En *La tregua* se corporeizará primero en la entrevista imagen de un novio fugitivo, y luego en la de todos aquellos que podrían poseer a Dolores el día en que la actividad sexual de Martín Santomé definitivamente se extinguiera. En *Gracias por el fuego,* el otro, finalmente, se despoja de su máscara y surge como el padre,

(5) Esta interpretación ha sido desarrollada con anterioridad por Emir Rodríguez Monegal en un interesante trabajo que puede considerarse como el más importante análisis de conjunto de la novelística de Benedetti publicado hasta la fecha. Cfr. «Sobre un testigo implicado», en *Temas,* Montevideo, núm. 2, septiembre-octubre 1965, recogido posteriormente en Emir Rodríguez Monegal: *Literatura uruguaya del medio siglo,* Ed. Alfa, Montevideo, 1966.

conquistador prepotente e inescrupuloso no ya sólo de la madre, sino también más explícitamente de una patria maculada. Incluso, como ya se ha visto, bien pudiera extremarse el paralelismo y observar en la contingencia del enamoramiento del protagonista hacia su cuñada, y la renuncia final ante el hermano (réplica irrisoria de un padre mítico), la consumación de un esquema elaborado pacientemente por Benedetti ya desde su novela inicial.

Este esquema, también desde un principio, había ya definido una faceta resueltamente alegórica. La imagen del otro, de Lucas, en *Quién de nosotros,* y del novio y los futuros poseedores de Dolores en *La tregua,* la imagen de Hugo y más nítidamente el padre en *Gracias por el fuego,* no es más —como Rodríguez Monegal ha observado— que la imagen del Uruguay paternalista y mítico del batllismo, creador de un efímero estado de bienestar que en la generación de los hijos despertaría un natural sentimiento de impotencia —y una correspondiente inhibición— ante una realidad demasiado hecha, que progresivamente negaría primero y caricaturizaría después el sueño fracasado de un Uruguay intangible y feliz. Correlativamente, los protagonistas de Benedetti, Miguel en *Quién de nosotros,* Martín Santomé en *La tregua,* y Ramón Budiño, o más nítidamente el hijo, en *Gracias por el fuego,* resultarán los herederos de ese mundo aparentemente ordenado, con jerarquía inamovible, en que incluso las pocas certezas disponibles son el resultado de un incómodo préstamo. Estas tres novelas, en el fondo, no hacen más que denunciar la impotencia de la generación de Mario Benedetti para romper con un orden anterior y construir sobre sus ruinas un mundo nuevo a la medida de un hombre igualmente nuevo.

Curiosamente es sin duda en *Gracias por el fuego,* novela en que el sentimiento de la impotencia reviste a la realidad de los más negros caracteres, y en que el nihilismo de Benedetti alcanza sus más sostenidos y estremecedores registros, donde una realidad tenuemente positiva se introduce por las grietas de ese mundo agónico y resquebrajado, dando a la obra finalmente el solapado cariz de una concepción abierta hacia el futuro. No sólo ese matiz resulta perceptible en la figura de Larralde, el periodista que no somete su conciencia a los designios castradores del padre; está, mucho más explícitamente, en la figura de esa extraña simbiosis de adoratriz y esclava que a los diecinueve años ofrendó su juventud al mítico Edmundo Budiño, que lo conoció y participó como muda espectadora durante veinte años de sus monólogos confidenciales y que, después de la muerte de Ramón, aprenderá en una tarde de súbitas revelaciones, primero a no temerlo, luego a despreciarlo, y que con el portazo final de la novela inscribirá en la

alegoría de Benedetti el preanuncio del ocaso de toda una generación de pioneros y conquistadores ya sentenciada por la historia. Ese matiz está en Gloria Caselli, la amante del padre y que finalmente lo abandona en busca de otra forma de vida que no suponga de antemano una nueva sumisión.

En Benedetti hay dos preocupaciones fundamentales. Una se refiere al hombre, ese «hombre-promedio», el montevideano de todos los días. La otra se refiere al tiempo: el instante, al cual en *La tregua* define como el único sucedáneo verdadero de la eternidad. Toda su literatura, en suma, está orientada a describir la incanjeable experiencia del hombre medio uruguayo en el lapso de un instante. La suya es, en consecuencia, una literatura de escorzos, o de seres vistos en escorzo. Curiosamente, y por la misma dinámica de sus relatos, todos esos escorzos de la realidad humana y social semejan otras tantas grietas surgidas en la realidad fenoménica, aparencial, de modo que la suma de ellos concluye por apuntar hacia una realidad más honda, diferente, escondida tras la fachada cotidiana, y cuya integral captación y asimilación se define como objetivo de sus novelas.

Hay un pasaje de *La tregua* en que el protagonista descubre que su hija y su amante han estado viéndose durante un cierto tiempo sin que él estuviera al tanto de esa relación. Cuando el protagonista lo descubre, sobre ello asienta en su diario una observación reveladora: «No tuve más remedio que figurarme a las dos muchachas intercambiando sus respectivas imágenes incompletas acerca de este tipo sencillo que soy yo.» La observación resulta igualmente válida referida al procedimiento empleado por el escritor al caracterizarlo. ¿Qué es en el fondo la novela sino esta operación de intercambiar constantemente imágenes incompletas acerca de un típico *hombre-promedio?* Y así como las dos mujeres, a través de ese intercambio, van progresivamente elaborando una imagen totalizadora de un ser al que hasta entonces habían conocido sólo fragmentariamente, del mismo modo este procedimiento termina por situar al lector ante un hombre, que siendo por una parte la suma de sus instantes, por otra se define como la totalización concreta de los mismos, como un ser que comienza por erigirse en individuo para ser simultáneamente un tipo: como un ser igualmente válido desde los puntos de vista humano y social. Esto rige para los tres protagonistas de Benedetti.

El procedimiento implica, no obstante, serios riesgos, y *Gracias por el fuego* es tal vez la única de sus novelas en que Benedetti ha sabido integrar esa inagotable riqueza de sus observaciones acerca de la vida moral, social y familiar de la sociedad uruguaya en una estructura narrativa no socavada por la busca del desiderátum promedial. Hay

en ella por lo menos dos personajes, Ramón y Dolores, cuya entera existencia puede de algún modo representar arquetípicamente a una clase, a una sociedad, a un país, pero que para ello comienzan por ser dos seres humanos, dos caracteres llenos de complejidad y humanidad. Ramón o la nostalgia de una imposible rebeldía. Dolores o la plenitud condenada a ser un simple espectro de sí misma. Porque a diferencia de lo que ocurría en las dos novelas anteriores, en *Gracias por el fuego* Benedetti no sólo ha volcado su indignación y sus secretas obsesiones. Ha volcado también íntegramente su sensibilidad de montevideano, sus experiencias de morador de una ciudad que lo repele, pero simultáneamente lo fascina, su secreta fraternidad hacia esos seres fraudulentos que concluirían por identificarse con su destino, su cordialidad hacia atardeceres y mediodías, su contemplación del cielo, de los árboles, de algunos grises edificios, sus paseos por la rambla y tantas efímeras evasiones hacia los rincones de las afueras. En suma, ha convertido su propia experiencia en materia de la creación artística, rescatando así para siempre del olvido la lúcida formulación de un conflicto que ya en su propia conciencia comenzaba a resolverse.

Benedetti se mueve mejor, más cómodamente, con naturalidad y desenfado, en ese género miniaturizado y conciso de la instantánea que tan bien ilustra su talento como narrador. Sus percepciones son siempre ágiles y certeras, y esos múltiples fragmentos de vida hilvanados por la trama narrativa terminan por restituir una realidad mostrada en sus contradicciones y miserias con lucidez implacable. Inversamente, suele ser en el relato largo donde sus naufragios se multiplican, y esto tiene una explicación. Cuando dentro de un mismo relato Benedetti debe hilvanar esos pequeños retazos de vida, normalmente su ideología, o más bien una cierta indignación teñida de un curioso puritanismo, solapadamente socava la frescura de las imágenes, la pureza de sus percepciones, esa marcada opacidad de las atmósferas por él descritas y que constituye uno de sus más importantes aciertos, para someterlo todo a la esterilizadora tiranía de un racionalismo vulgar. En suma, la deliberación moralizante suele agostar sus elaboradas incursiones imaginativas. Diría, en conclusión, que mientras Benedetti recurre al tradicional procedimiento del montaje para componer con sus múltiples fragmentos un adecuado contrapunto de emociones, sentimientos y situaciones, cuando esos fragmentos establecen entre sí y por sí la estructura de la novela, el escritor suele alcanzar sus momentos más felices, instancia que se desdibuja y deteriora cuando el novelista opta por someter a una interpretación ideologizante —exterior a la materia del relato— esos mismos fragmentos que en sí mismos suelen resultar muchas veces maravillas de sagacidad y poesía.

Naturalmente, este juicio no puede considerarse definitivo. La trayectoria de Benedetti como narrador descubre una constante y segura evolución que, a partir de los estadios iniciales de unos tipos que resultaban de la busca del común denominador de toda una clase social, y que en no pocos casos eran simples entelequias estadísticamente válidas, pero humanamente falsas, el autor ha accedido, a partir de *La tregua* y a través de algunos de los personajes de *Gracias por el fuego,* sobre todo, a la creación de unos seres de compleja y atractiva intimidad, en que el tipismo social no diluye la necesaria especificidad de los caracteres. Pueden así señalarse en su última novela, junto a un postizo capítulo inicial unánimemente reprobado por la crítica (resabio de un cierto matiz populista anterior), un buen número de pasajes en que la escritura se sutiliza y los caracteres se complejizan hasta un punto sólo comparable, en la narrativa de su generación, con el que exhiben las ficciones de otro notable creador uruguayo: el tardío Carlos Martínez Moreno. Mario Benedetti ha creado, en suma, una obra que por sí misma basta para ubicarlo en un sitial de relevante importancia; pero la medida total de su talento sólo podrá suministrarla alguna novela futura liberada de estas esterilizadoras —y redimibles— simplificaciones anteriores.

Juan Carlos Curutchet
5915 rue des Eraslos, ap. 26
Montreal (Canadá)

DOS PERSONAJES DE UNA NOVELA ARGENTINA *

POR

CARMELINA DE CASTELLANOS

«Detrás de cada verdad hay siempre otra verdad más verdadera.»

FRANZ TAMAYO *(Proverbios)*

«—Alejandra —dijo Martín—, ¿cuándo sos la persona verdadera?
—Trato de ser siempre verdadera, Martín.»

Este fragmento de diálogo ubica al personaje femenino central de *Sobre héroes y tumbas,* de Sábato, en el que el autor se demora y al que quiere profundamente. Tal vez porque presintió que muchos lo juzgarían con severidad sin adentrarse en su lucha.

Aparece envuelta en misterio, y Maurice Nadeau, en un largo artículo publicado con motivo de la aparición de la versión francesa, la califica de «bruja, un poco criatura del demonio», como llegada desde «un lejano y misterioso país cuyo recuerdo la mantiene asombrada».

Sábato la presenta así por dos motivos. Porque surge a través del recuerdo de Martín y esta indeterminación señala que para él toda la extraña historia pasó casi como un sueño que nunca entendió del todo. Y porque ese primer encuentro en el que el muchacho la «siente» antes de verla, la seguridad con que ella después le dice «que sabrá encontrarlo cada vez que lo necesite», su forma de presentársele en sueños en momentos en los que ocurren hechos definitivos; todo tiende a destacar el permanente misterio que rodea la vida humana y refuerza la tesis «de que no hay casualidades, sino destinos».

Pero por detrás de esa niebla intencionadamente puesta, Alejandra-persona está dada en toda la complejidad de su ser. Reflejada, además, como el autor ha dicho en una entrevista publicada en *Mundo Nuevo,* refiriéndose no sólo a este personaje, sino a la forma general del relato, «como en una galería de espejos» para captar «la ambigüedad del ser humano y el hecho de que vive, frecuentemente, del reflejo en otros seres». Está dada vitalmente; no es una hechicera que, desde afuera, mueve poderes sobrenaturales. Es una mujer que camina por las calles de Buenos Aires, que entra en los bares, que se detiene

* Capítulo de un libro en preparación sobre la obra completa de Ernesto Sábato.

junto al río, y vamos conociéndola a medida que la vemos vivir. Una mujer que descubre y se esconde, que muestra, de pronto una ternura extraña y de pronto caracteres típicamente marcianos, actitudes viriles. Y que mantendrá siempre zonas ocultas a las que no llegaremos, con lo cual adquiere mayor realidad; se convierte en algo más que «un tipo» prefabricado para que encaje dentro de un argumento.

Momentos de su infancia y de su adolescencia, elegidos con certeza, nos ayudan a conocerla. Se la descubre —en lo esencial— a través de una autoconfesión, que no se produce caprichosamente, sino en circunstancias que la justifican.

Es de noche, y en el caserón de Barracas, adonde ha llevado, por primera vez, al muchacho que nada tiene que ver con el medio en que ella vive y con su manera de vivir. Es un momento para ella decisivo. Está en el principio de algo que no entiende y que le hace decir ese impreciso y sincero «te necesito», jamás aclarado del todo porque sale de una zona enmarañada. Martín se enorgullecerá de haber recibido esta confidencia. Pero, en realidad, provocado por una inocente pregunta de él acerca de su padre, ese «raconto» en un vuelco incontenible, un monólogo que ignora al oyente. Echa fuera partes de su vida que marcaron el comienzo de la fijación que no le permite vivir. Se aclara a sí mismo.

Dije que los personajes de esta novela son algo más que casos para estudiar clínicamente. Esta muchacha puede ser estudiada psicoanalíticamente. Se lo ha hecho en trabajos que desconozco, pero que sé han sido realizados con toda seriedad, algunos en Universidades de los Estados Unidos. Aunque no se quiera entrar en ese campo especializado, hay alusiones que no pueden evitarse.

El edipismo es indudable, y el autor no pretende ocultarlo. Como observa Canal Feijoo en un artículo publicado en *Sur,* la mención de Tiresias que hace el relator del informe relaciona directamente a la deidad ciega con Yocasta.

Pero a nosotros Alejandra nos interesa como persona que vive, que nos comunica sus miedos, sus apasionamientos, sus depresiones. Que nos golpea con su joven escepticismo y nos desarma con repentinos ablandamientos. Nos ubicamos dentro de su conflicto hasta donde nos lo permite y sentimos la lucha que la deshace.

Cuando en la vida de relación una persona consigue asociarnos a su sufrimiento, en ese momento no nos interesa averiguar a qué complejos obedecen sus reacciones o cuáles son las motivaciones que las engendraron. Simplemente, nos unimos emocionalmente a su desdicha, la compartimos. Esto nos sucede frente a Alejandra.

La encontramos en sus once años, desconcertada al encontrar a su

padre acostado con una mujer desconocida. «En la misma cama en que yo duermo ahora», recalca.

Como si quisiera destacar que el haber conservado el objeto-testigo significa una aceptada atadura al hecho que la marcó.

Al contar la reacción desproporcionada, que juzga consecuencia lógica: «Entonces me escapé de mi casa» —indica el afecto sexualizado que la hace proceder como una mujer engañada por el amante, deseosa de vengarse y de presentarlo como causa de sus sufrimientos—. «Vean lo que sufro por causa de mi padre.» Desde ese momento, al romper deliberadamente las relaciones padre-hija, permite el crecimiento de las otras, que serán peso constante en su vida. Y que persistirán, a pesar de todos los mecanismos inconscientes que utiliza para vencerlas. Este episodio termina con la paz de la chica, «cuyos pensamientos serán como serpientes enloquecidas y calientes».

Reprime o desvía sus impulsos en «galopes desenfrenados por la playa»; en «excesos religiosos», «a los que me entregaba con la misma pasión con que nadaba o corría a caballo, como si me jugara la vida». Y en ese misticismo busca el castigo corporal, aspira al martirio. Un ataque de histeria interrumpe la confesión justo en el momento en que recuerda «el rechazo a la mano del sacerdote que se parecía a su padre». La comparación que hace de esa mano, pronta a la caricia con un animal repugnante, el murciélago, muestra su repulsa al sentimiento que la va dominando y que la hace sentirse sucia y culpable.

Más tarde, esos escapes no bastan; el sexo enloquecido reclama su derecho. Hay que calmarlo con sustitutos. El forzado «a mí no me tocarás. Y te advierto que nadie me tocará» no puede mantenerse. La piel y el sudor de los hombres se hacen necesarios para engañar lo que la carcome en forma implacable. La escena de la playa con Marcos señala el comienzo del dominio de Alejandra-sexo, y es exacta en actitudes, en sensaciones, en vocabulario.

Con el relato de esta escena termina su autoanálisis. Lo demás lo descubriremos a medias; y después de muerta sabremos recién que los sustitutos fueron permanentes en su vida. Dice Bordenave: «Ella sentía grandísimo placer en acostarse por dinero.»

Pero en Alejandra hay otros aspectos que quieren imponerse, que buscan sin saber cómo un camino. Y esa es —sin duda— la causa de que se acerque a Martín. No es consciente de lo que quiere; pero precisa algo diferente a lo que está viviendo. A lo que, de pronto, la asquea hasta el punto de calificarse de basura y de pretender limpiarse con agua y jabón.

¿Qué busca en Martín? Desde ya, no la víctima, como piensan algunos, a nuestro juicio con simplista apreciación. Porque ella no se

complace en ningún momento con el dominio que sobre él ejerce. Al contrario, lo previene; le dice que le hará daño, que se aparte de su lado.

Creemos que la relación que inicia con Martín es el último intento —por supuesto no consciente— de sus fuerzas positivas para conseguir afirmarse. Lo que en psicoanálisis se define como esfuerzo del yo por definirse. Alejandra, a esta altura, sabe ya qué es lo que rechaza. La prueba está en que cualquier referencia a su padre, o simplemente la palabra «ciegos» que se lo recuerda, la trastornan hasta físicamente. En esa lucha librada entre sus potencias luminosas y las que la arrastran hacia lugares oscuros intuye que Martín puede ayudarla. Nunca sabrá explicar por qué lo buscó. «Te busqué porque te necesitaba..., porque vos...; en fin, ¿para qué rompernos la cabeza?» (...) «Yo misma no tengo las cosas claras... Pero te quiero, te necesito, de eso estoy segura.» (...) «Yo misma no me lo explico. Necesito, de pronto, tenerte cerca, junto a mí, sentir el calor de tu cuerpo a mi lado, el contacto de tu mano.» Sin saberlo, está buscando lo que una parte de su ser desea. Con él encuentra momentos de paz, deja aflorar una ternura que nadie más conoce; descubre algo de ese interior que esconde celosamente y que nada tiene que ver con el mundo cínico y farsante en el que se mueve. Como Martín recuerda después, con él «había tenido instantes de tranquilidad y de paz..., tardes de apacible belleza..., frases cariñosas y tontas..., pequeños gestos de ternura y bromas amables».

Toda la capacidad de cariño limpio que puede escamotear a su obsesión la vuelca en el flaco adolescente. Y es sincera cuando dice: «Te quiero, no sé cómo; pero te quiero.»

Ella hubiera querido mantenerlo al margen de su otra vida. Y en este afán es cruel sin advertirlo. Porque lo desexualiza; se acuesta a su lado y se duerme como si estuviera junto a un chico. Quiere mantener relaciones de camaradería, de compañerismo. Dice O. Fenichel en *Teoría psicoanalítica de las neurosis* que, como consecuencia de la represión del complejo de Edipo, muchos niños aíslan esferas de vida; separan la de los instintos de las de la buena conducta. Y otros diferencian entre los componentes tiernos y los componentes sensuales de la sexualidad. Como consecuencia de esto, existen individuos que no pueden alcanzar satisfacción sexual en sus relaciones con personas que les inspiran sentimientos de ternura. Las prostitutas ofrecen a esos individuos la oportunidad de aislar la sexualidad objetada del resto de su vida, ahorrándose así la necesidad de reprimirla.

Alejandra, indudablemente, calma la sexualidad con hombres que afectivamente no le interesan; que, incluso, desprecia. Por eso, conscientemente pretende alejar a Martín de esa clase de relaciones. Pero

en su zona confusa presiente y desea la unión total, en la que el espíritu tenga parte. Por eso ha buscado a un hombre diferente, al que pueda colocar fuera del mundo que califica de porquería. Cuando él intenta la unión física, lo rechaza. Pero sabe que no tardará en producirse. No es por cálculo, ni por moralina, ni por indiferencia que no se entrega, sino porque esa entrega es la prueba final; la que su inconsciente busca y teme a la vez. Es la razón profunda de su reiterado «te necesito». Cuando el muchacho, al que trata con ternura casi maternal, la obliga sin exigencia a entregarse, eleva, sin duda, como piensa Bruno, «un ruego silencioso pero dramático, acaso trágico». Presiente que la unión en la que los sentidos sean vehículo de algo que sube desde las raíces no podrá ser. Y, efectivamente, no es.

Desde ese momento trata de romper la relación, de matar la ternura que le provoca la invalidez afectiva de Martín; quiere alejarse para no hacerle más daño. Sabe que el mundo de su obsesión se ha adueñado definitivamente de todo su ser. Dice Rudolf Allers en *Existencialismo y psiquiatría,* hablando del mundo pervertido al que llama «photocéntrico»: «Este mundo está caracterizado por el hecho distintivo de que está centrado en torno a un deseo dominante cuya satisfacción es la condición indispensable—según la ve el sujeto—para existir. (...) En caso de no satisfacer este deseo, el mundo estará vacío y será un lugar de tormento.» Alejandra ha entrado en el mundo de una obsesión que la domina y le oscurece el resto.

La Alejandra-ternura, que apareció en rasgos, en escapes vergonzantes, no desaparece del todo. Piensa en el futuro solitario del muchacho y quiere fabricarle recuerdos que le ayuden a vivir. «Mirá, Martín, yo me separaré de vos, pero no creas nunca cosas equivocadas sobre nuestra relación.» «Martín, te dije una vez que te quiero, que te quiero mucho. No te olvidés de eso. Yo jamás digo lo que no creo.»

Pero junto a esa ternura está su infernal orgullo, el peor de sus defectos, el que sí justifica que diga: «Quizá sea la encarnación de uno de esos demonios menores que son sirvientes de Satanás.» Ella reconoce sus defectos, sus debilidades, pero los esgrime para despreciar a quienes también los tienen y los ocultan. Se califica de «basura», adelantándose a lo que otros podrían decirle y que no aceptaría. Desafía al mundo de la hipocresía y de la farsa. Heroína de la pureza al revés, se jacta de ser sucia y no negarlo; de vivir fuera de las convenciones y de los disimulos. Fanática de su libertad, odiará a quien pretenda hurgar en su vida. Por eso se pone frenética cuando Martín le muestra que la ha espiado, que ha querido violar su secreto. La mujer que buscaba las palabras que menos pudieran herirlo en la despedida se convierte en una fiera que lo apresa con manos fuertes y duras y le dice, ronca de

rabia: «Vos me has seguido.» Con toda la furia, además, de sentirse sujeta, pese a sus alardes de independencia, por fuerzas elementales. Seguirá, entonces, como arrastrada, su camino. Poseída por ese deseo que combatió desde la noche en que llevó su miedo infantil, para castigarlo y castigarse, a la casa abandonada. Se entregará en forma frenética, extranormal, deseosa de vencer por el sexo a quien desde siempre por el sexo la dominó. El autor describe este encuentro en páginas cargadas de dramatismo sexual.

Pero la Alejandra que pudo y quiso ser en algunos momentos; la de los largos silencios junto al río; la que escuchaba las frases ingenuas de Martín «con ojos fervorosos»; la que despreciaba a las mujeres que centraban su vida en la *boutique* o en las peluquerías, ya está muerta antes del fuego, cuando Martín la ve caminando en «línea recta por sobre los canteros, con marcha de sonámbulo, como quien camina en sueños hacia un destino trazado por fuerzas superiores».

La Medea de Anouihl, en un fugitivo ablandamiento de su orgullo, al acariciar por última vez a sus hijos antes de matarlos y matarse, deja escapar palabras que la muestran indefensamente femenina. «Jasón, aquí está tu familia tiernamente unida. Mírala. Y ojalá puedas seguir preguntándote si Medea no hubiera amado también la fidelidad y la inocencia. Si no hubiera podido ser, también ella, la fidelidad y la fe. Cuando dentro de un rato sufras y hasta el día de tu muerte, piensa que hubo una pequeña Medea tierna y amordazada dentro de la otra. Piensa que luchó sola, sin que nadie le tendiera la mano... Y que ella era tu verdadera mujer. Quiero, quiero aún en este instante, con tanta fuerza como cuando era pequeña, que todo sea luz y bondad.» Pero su enternecimiento se corta bruscamente al pensar en el mundo falso que va a dejar y del que se considera víctima. Recupera el orgullo de sentirse diferente; la soberbia de pensar que ha sido destruida por ser mejor que muchos de los que la juzgaron. «Medea ha sido elegida para ser presa y lugar de lucha... Otras más frágiles o más mediocres pueden deslizarse a través de la red hasta las aguas calmas o el barro; los dioses abandonan la morralla. Medea era una pieza demasiado hermosa en la trampa. Y allí quedó.»

Pensamientos semejantes pudo tener, antes de la decisión final, la Alejandra que también lucho contra fuerzas tremendas; y luchó sola. Su orgullo le impidió pedir ayuda y cuando lo hizo, con un «te necesito» no por impreciso menos desesperado, no fue entendida. Tal vez su destino hubiera sido diferente si hubiera encontrado la fuerza y no la debilidad que se le colgó como un peso más.

Lo que es indudable es que esa mujer, que no vio quien estuvo más cerca de su desamparo agresivo, fue—como Medea—presa demasiado

hermosa como para desentonar en medio de la mediocridad que la rodeaba. Incapaz de adaptarse a la frivolidad vacía.

La Alejandra que entendía y quería a los fracasados; que se preguntaba, al caminar por las noches, qué se ocultaría detrás de cada luz encendida en las ventanas; la que compadecía al abuelo Pancho, obligado a enfrentarse a realidades pobres que ni siquiera entendía, fue acorralándose, taponándose con insensibilidad. Fue llegando a esa posición que resume en juicio dicho con palabras expresivamente simples, después de escuchar la música de Brahms: «Mirá, Martín, ésos son los que sufren por el resto. Y el resto no son más que hinchapelotas, hijos de puta o cretinos, ¿sabés?»

Enséñame una flor
que haya nacido
del esfuerzo de seguirte, Dios
para no odiar.

ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO («Tormenta»)

Indignado por las burlas de la muchachada del café, el loco Barragán grita enardecido: «Riansén, manga de vagos. Pero yo les digo que tenemos que pasar por la sangre y el fuego.» De pronto ve a Martín y con los ojos iluminados por fulgor profético dice: «Pero vos no, pibe; vos, no. Porque tenés que salvarnos a todos.»

Con las palabras de este predicador de café y el ademán de su índice levantado, Sábato, en mitad del relato, señala a Martín como depositario de la esperanza.

Aparentemente desdibujado, es eje fundamental. La historia empieza y termina con él; y, en una u otra forma, a su alrededor se anudan los hechos.

Tampoco vamos a entrar ahora en estudios psicoanalíticos. Mostraremos cómo el autor diseña certeramente el carácter de este personaje y descubre en él una angustia no menos intensa que la de Alejandra, aunque se manifieste por signos distintos.

Condiciones que se dieron en su infancia lo marcan. Antes de tener conciencia para juzgarla se aleja de la madre porque su agresividad lo rechaza; y no se desplaza hacia el padre porque, inconscientemente primero y razonadamente después, desprecia su actitud débil y sumisa.

Martín adolescente es un inseguro típico y tiene neurótica necesidad de afecto. Las características de esta manera de ser están dadas a través de la conducta y de las confesiones del personaje. La timidez está presente en cada una de sus reacciones. Huye de las miradas porque se siente feo; teme a los hombres y se tranquiliza en presencia de las estatuas. Acepta su inferioridad sin discusiones y se encierra en sí mismo.

Esa timidez que lo encoge y lo inhibe aparece no sólo en casos en que estaría justificada, sino en todas las oportunidades, lo que determina su carácter morboso. Se entiende que cualquier muchacho humilde se sintiera impresionado en la oficina de un «ejecutivo» como Molinari, ante ese despliegue aparatoso de potencialidad económica. Pero Martín tiene la misma timidez en la *pizzería* y toma el «vermú» que le ofrecen, en ayunas, por no atreverse a rechazar la invitación. Se detiene con miedo y frena su impulso de correr tras Alejandra después del encuentro primero. Se siente frente a ella, desde el comienzo, «como un mal alumno frente a un profesor irónico». Se oscurece en la *boutique* mientras habla Quique; se imagina «estúpido y torpe» en la terraza después de la confesión de Alejandra, «solo bajo una cúpula inmensa en aquel inmenso universo gigantesco».

Esa debilidad que, no por aceptada lo mortifica menos, lo hace reaccionar cruelmente frente a otro débil —su padre—. Porque en él odia las mismas fallas que lo torturan; porque lo ha defraudado cuando pudo protegerlo, cuando se hubiera refugiado en su fortaleza.

La escena del altillo es definitoria de esa situación. Ante la actitud del hombre maduro, que admite su fracaso, el hijo, en un último intento de recuperar la imagen del padre que habría querido tener, le arroja la justificación: «Este es un país asqueroso. Aquí los únicos que triunfan son los sinvergüenzas.» Pero el hombre no acepta la salida que le ofrecen; por el contrario, siente la necesidad de acusarse. «Hay que ser justos —dice—. Yo soy un pobre diablo y un fracasado en toda regla y con toda justicia; no tengo talento ni fuerza.» Entonces, el rencor escondido en tantos años de estar solo y que tiene como objeto a la madre-cloaca, se vuelve hacia la víctima resignada. Refrena la ternura que le había humedecido los ojos. «La resignación de su padre empezaba a endurecerlo nuevamente.»

Martín necesita con urgencia una persona fuerte en quien apoyarse, en quien descansar. Y esto explica su entrega incondicional a Alejandra, mujer que puede reemplazar a la madre. Con ella intentará una unión afectiva en la que dominará el edipismo.

Sábato —como vimos— rodea a este encuentro de elementos que escapan al examen racional. Pero, aparte de eso, el inseguro Martín admira de inmediato en ella algo que a él le falta y lo deslumbra: la seguridad externa, de modales; el desdén por las convenciones y el qué dirán; la posibilidad de iniciar relación con un desconocido; el desprecio absoluto por un mundo que a él lo aterroriza. Atormentado por su inseguridad, encuentra la imagen de la fuerza que busca y se arrima a ella en busca de protección. Acepta desde el «vamos», y voluntariamente, la posición de quien recibe algo que no merece. Para ter-

minar de convencerlo se unen otros elementos (familia tradicional de ella, caserón de Barracas, ambiente de la *boutique,* etc.). Entra en ese mundo desconocido y admite no preguntar demasiado. Tiene miedo a las reacciones de la chica; terror de perderla. Con la misma asombrada atención con que escucha la historia de la cabeza cercenada y los recuerdos confusos del abuelo Pancho, acepta los estremecimientos de Alejandra provocados por palabras del vocabulario corriente; sus confesiones y sus reticencias. Respeta ese lugar de ella, en el que siempre será extraño, y se maravilla de «que un ser portentoso» haya podido arrimarse a su insignificancia.

Si por momentos sufre ante multitud de cosas que no entiende y que despiertan su desconfianza o sus celos (ausencias de ella, llamadas telefónicas que no explica, cartas de amigos que no conoce, etc.), también todo eso contribuye a hacer más incondicional su entrega. Alejandra-fuerza, Alejandra-misterio, lo fascina con una fascinación aceptada casi con deleite.

Jamás piensa que puede ser cierto que ella «lo necesite» en realidad, y éste es el principio del fracaso de la relación. La imagina subida en un pedestal, «capaz de defenderse sola en medio de una tribu de caníbales». Se refugia en su áspera ternura. El momento que recordará como el más feliz es aquel en el que, en el bar Moscova, apoyó la cabeza en los pechos de la mujer y se sintió fuera del mundo. Jamás se imagina sostén para ella, porque de ninguna manera quiere destruir la imagen de la mujer-madre, capaz de mimarlo y darle seguridad. No sospecha hasta dónde puede estar desvalida por debajo de su enorme orgullo.

Pese a esta actitud sumisa, de aceptada inferioridad, plagada de inhibiciones, quiere conseguir la unión física. Pero tampoco seguirá el camino de la exigencia viril. Usa otros procedimientos astutos. Le pregunta si está haciendo con él un experimento, si nunca la podrá besar de veras. La obliga por medios ocultamente compulsivos, con recursos infantiles. Cuando se cumple su deseo de la posesión física, no consigue la tranquilidad que buscaba; inmediatamente vuelven sus dudas. Al día siguiente, mientras la mira ir y venir por la pieza, se pregunta «si no irá a desvanecerse como el palacio mágico de un cuento». Su inseguridad no ha ganado nada con la entrega. Surgirán otras dudas, nuevas preocupaciones. El temor a no ser querido, a no merecerla, persistirán, así como su actitud infantil. El miedo a perder el cariño, típico de algunas angustias de los niños, no lo abandonará nunca.

También es rasgo permanente de su carácter el replegarse para la reflexión; para el análisis de cada acto del pasado, que pesa y mide; para preguntarse a sí mismo lo que no se anima a preguntar a otros

y aclarar situaciones que hubiera debido aclarar mediante la franca interrogación. No activo, se pasa reviviendo minuciosamente, en detalles, los acontecimientos pasados.

Como en la etapa en que el novelista lo muestra está dominado por su relación amorosa, es alrededor de ella que gira todo su interés. Por la calle, o en lugares donde otros hablan y hasta creen que él participa, está barajando pensamientos referidos a su única preocupación.

Y después que todo ha ocurrido, cuando ya no tiene la esperanza de arreglar nada, aunque mejorado ya de su fijación, al encontrarse con Bruno vuelve a retomar el pretérito para preguntarse si Alejandra fue o no feliz a su lado y seguir indagando las causas del fracaso. Cuando detalla, en este recuerdo, las uniones de sus cuerpos, a las que califica de «extraño rito salvaje y profundo», nos indica que él tampoco se entregaba confiada y totalmente al acto del amor, puesto que era capaz de observar cada reacción de ella. Su temor a no ser querido lo seguía hasta allí, y su desesperación por entenderla a través del cuerpo fue otro motivo de alejamiento y no de encuentro.

Como todo tímido que se va guardando cosas que hubiera querido decir, que va tolerando situaciones que lo mortifican, después de cuidarse de no molestarla con preguntas o con dudas, de obligarse a respetar el misterio que la rodea, estalla de pronto, llevado por la violencia de los celos, y hace lo peor que pudiera haber hecho: espiarla y confesárselo para obligarla a confesar.

Hasta aquí el Martín neurotizado e inestable. Pero hay en él otras cualidades, momentáneamente relegadas, que justifican la predicción del loco. Esas esencias profundas, tapadas por la obsesión, han existido siempre y explican la conducta posterior.

En Martín no existió nunca una posición hostil o resentida hacia el mundo en general. Por el contrario, reacciona contra el amargo desencanto de la chica al que llama «resentimiento llameante y sarcástico». Tiene innato rechazo a la farsa y en la misma medida incapacidad para buscar el acomodo personal. La situación de gente como Molinari le produce asco y no envidia; en ningún momento se le ocurre halagarlo para conseguir el empleo que tanto precisa. Odia el «rostro» de *boutique* de Alejandra y todo ese ambiente de mujeres frívolas y chismosas. «¿Cómo podés aguantar esto?», le dice. Se sonroja ante el desenvuelto cinismo de Quique, capaz de correr a besar a la mujer a quien estaba criticando sin compasión. Hay una pureza de fondo que lo deja por afuera de lo sucio, que no desvían los acontecimientos, y su instinto lo acerca a seres generosamente simples como Bucich.

Enajenado por su obsesión, se encierra en lo suyo. Pero tiene capa-

cidad para reconocer lo humanamente valioso, y siente, por ejemplo, que Bruno es capaz de escucharlo y de entenderlo.

Su deseo de cosas limpias hace que le resulte casi más insoportable que la muerte física de Alejandra la ruptura de la imagen que de ella se había hecho y que no se había destruido del todo, a pesar de sus propias afirmaciones: «Te digo que soy una basura, sabelo.»

En los días que siguen a la tragedia, refugiado junto a Bruno, habla tumultuosamente o permanece horas callado; pero no ha entrado en la desesperación. Es después de la entrevista con Bordenave cuando se le destruye por completo la imagen que de alguna manera trataba de conservar, cuando entrará en una desesperación que será salvadora. Entonces empezará a «ambular como un cuerpo sin alma y sin piel, caminando sobre pedazos de vidrio y empujado por una multitud implacable».

Al aceptar lo definitivo, al liberarse de la imagen dominante, empieza a recuperarse, a salir del encierro donde todo se subordinaba a su única preocupación. Madura repentinamente; empieza a sentir que el mundo existe, que el semejante está al lado. En las reflexiones que hace en esa marcha a través del caos de la ciudad piensa, sí, en lo suyo, pero asociándolo al sufrimiento de los demás.

Como el Calígula de Camus, que no se desespera solamente por la muerte de Drusila, sino por el absurdo que es todo, cuando piensa en matarse intuye «que no se matará por Alejandra, sino por algo más hondo y permanente que no alcanza a definir».

Le salva del acto irreflexivo su condición de indeciso, que le hace seguir razonando hasta que se da el plazo que —en el fondo— busca. No será él quien decida. Será alguien a quien llama Dios; alguien responsable de todo lo que ocurre y al que desafía. Quiere encontrar las razones para vivir, aunque sean mínimamente convincentes. En sus reflexiones ha recordado al poeta popular, que se preguntaba: «¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?», y, como él, quiere la respuesta positiva, la que le señale «una sola flor» nacida del conjuro de fuerzas buenas. Solamente eso para resolverse a seguir. Por ello son respuesta las sencillas palabras de Hortensia Paz y su mano callosa en la frente. Encuentra una existencia aceptada, una realidad humilde que le bastará como punto de partida. Es demasiado simple la posición de quienes dicen que en esta escena el personaje se transforma bruscamente, que basta que le digan «que hay cosas lindas» para convencerlo de vivir. En primer lugar, ya vimos que ésa fue siempre su posición frente al escepticismo de Alejandra, que eran sus mismas palabras de afirmación. Y, además, el seguir viviendo no significa que olvide el pasado.

El mismo novelista nos ha anticipado ya un futuro en el que sigue existiendo la marca profunda.

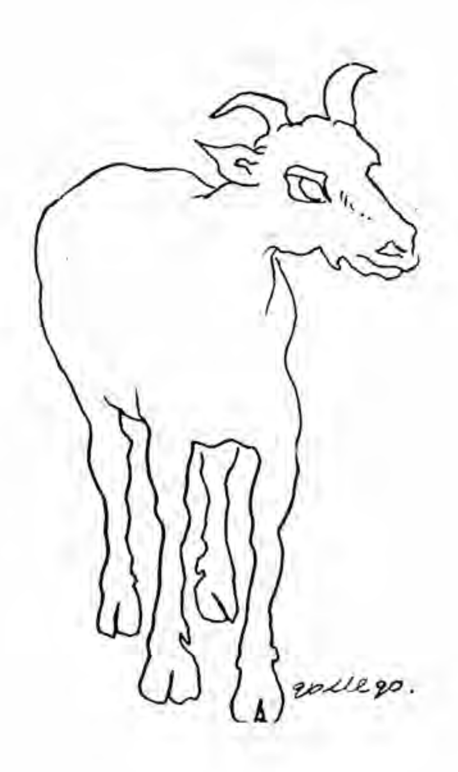
Martín ha salido de su enajenación y —como Hortensa Paz— está dispuesto a asumir, palabra que de ninguna manera significa resignación ni renuncia.

Vuelve a su antigua idea de irse al Sur; busca a Bucich, en quien ya había pensado antes como posible amparo.

Abierto a la comprensión buscará ahora el mundo del que se apartó. Y dentro de él a los simples, a los generosos. Ese camionero, que se detiene para mirar el cielo y confiesa, con vergüenza, «que le hubiera gustado ser astrónomo»; ese hombre rudo que se enternece al pensar en el ahijado enfermo y en el juguete que le llevará, es el que puede salvar al adolescente que ha estado metido en realidades viscosas. El mundo que se abre ante él es lo más opuesto al que lo atrapó. No solamente porque llegará a lugares desconocidos que pueden ser diferentes, sino porque su interior se ha transformado y las fuerzas positivas podrán empezar a actuar. En la escena que cierra bellamente la novela, en el diálogo entre los dos hombres, encontramos un Martín transformado, que se interesa por lo de afuera, que escucha y que pregunta; alejado de aquel que en medio de una reunión se aislaba para recordar la sonrisa de Alejandra, la cara que tenía en el último encuentro o para analizar, paranoicamente, el significado de sus palabras o de sus actitudes.

Ahora empieza a compartir y siente que así podrá, tal vez, encontrar la paz.

Carmelina de Castellanos
Ayacucho, 2154
Rosario (Argentina)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

LA BUENA HORA DE GARCIA MARQUEZ

Miraba con cierta codicia —mal disimulada— el robot que había traído de Suiza para sus hijos; ahora éstos lo hacían funcionar, para esparcimiento de los parroquianos del restaurante. Prometió, en broma, avisar a la noche, cuando los niños estuvieran dormidos, «así nos reunimos a jugar con el robot». Estaba, en cierta medida, fascinado con el juguete, encantado de reunirse con Mercedes, su mujer —mintió alguna vez que, como un personaje de su novela *Cien años de soledad,* había esperado más de diez años a que ella creciera y así poder casarse; y si no mintió es sospechoso—, y con Rodrigo y Gonzalo —sus hijos, de once y seis años—; su mujer le reproduce un comentario que ha escuchado sobre él: «es la gloria», exclama con toda la fuerza de su ironía, «es la gloria: cuando te leen en una lavandería es porque ha llegado la gloria». En verdad las cosas no han sido tan simples: «cuando se leyeron los primeros setenta mil ejemplares de mi novela, me asusté, por todo, por la responsabilidad, incluso la responsabilidad frente a la próxima novela». Después «me empecé a divertir», sentía que «había fastidiado a alguien». Era como una burla, como «un corte de mangas». Pero con el éxito vino también el dinero, y los años de restricciones han perdido actualidad. Del dinero se ocupa Mercedes; «a mí me pone en el bolsillo para los dulces, como a los chicos». Mercedes opina que es mejor así porque «los escritores no sirven para eso», tampoco para los negocios: Gabo —García Márquez— tiene razón, allí está el dinerito y hay que ir gastándolo; es mejor que andar haciendo negocios o invirtiendo: uno no sabe de eso». «Yo me he ganado la lotería varias veces», comenta el novelista (famoso a los cuarenta años, hijo del telegrafista de Aracata en Colombia y de «la mujer más bella del pueblo») pocos días después de recibir el premio de la crítica italiana —alrededor de un millón de liras—; estuvo a punto de perderlo porque no se lo daban si no iba a recibirlo personalmente, y él se negaba, hasta que al final, los organizadores, debieron ceder para entregar el premio y resignarse a la ausencia en las ceremonias que, sin duda, habían preparado. Además ha vendido arriba de ciento cincuenta mil ejemplares en español de su novela —«las otras también

se venden bien»—, y con estas loterías, vive cómodo, aunque sin rumbosidad, dándose el gusto en algún restaurante, con algún buen vino; también invitar es vivido como un pequeño placer: «no, déjame, pago yo: ahora tengo dinero, y es mejor que se me acabe, así me pongo a trabajar de nuevo».

Adornos

En realidad ya está trabajando en un proyecto de novela que —«por suerte»— tenía de antes de *Cien años de soledad*. Le costó mucho sacarse de encima esta novela; escribió cuentos —«que no pienso publicar, son ejercicios»— para romper la retórica que, insensiblemente, podía suscitarse después de esa última novela suya, tan exitosa, tan pletórica y, consecuentemente, gravitante. Su primer libro —sin contar los que nunca se conocieron— fue *La hojarasca,* publicado en 1955 —«tuve que esperar cinco años a que me lo editaran»—; luego vinieron *Los funerales de Mama Grande, El coronel no tiene quien le escriba, La mala hora* y, finalmente, en 1967, *Cien años de soledad.* Por esa época ya pensaba que la novela latinoamericana adolecía de una retórica que la ahogaba; así él quería hacer una novela fluida, sin tartajeos verbales, pero también sin firuletes: «Después me di cuenta de que el problema de la literatura latinoamericana no era el de la retórica, sino el de la mala retórica.» Así es víctima de su propio rigor crítico y de esta manera, las tres novelas escritas entre *La hojarasca* y *Cien años de soledad* no le satisfacen demasiado porque son hijas del oficio. Además, *La mala hora* fue escrita ciñéndose a un voluntarismo: el de expresar nítidamente una idea política, y esto no puede ser racionalmente premeditado: debe surgir o no, nunca puede estar impuesto. Actualmente también le molesta la anécdota —«el argumento me estorba, oye»—; maestro en el manejo de la anécdota —dándole a ésta una proyección mayor que el condicionamiento al mero desenlace, sino contándola para patentizar la riqueza de la acción—; sin embargo, le molesta, lo limita. Pero no es sólo la anécdota, sino la estructura —«tú has visto, *Cien años de soledad* es un círculo cerrado»—, el mecanismo lógico del lenguaje discursivo que la prosa entraña casi inevitablemente. Por eso está de acuerdo en que pareciera asomar una tendencia en la novela actual de Latinoamérica, a desembarazarse de ese lenguaje impregnado de racionalidad discursiva: Julio Cortázar, en *Rayuela,* rompiendo o articulando —o quitando importancia— el orden de la lectura o la sucesión de hechos, o la estructura del relato. Mario Vargas Llosa, básicamente en su novela corta *Los cachorros* —«es lo que más me interesa de Mario; a mí me gustan mucho las cosas de Mario, pero esto es lo que más me

interesa»—, cambiando de persona o de tiempo verbal en una misma frase, también trata de buscar —consciente o inconscientemente— una salida no discursiva a la escritura, una configuración poética, porque en la poesía siempre se ha dado esta libertad —y este peligro—, esta soltura o falta de sometimiento a los cánones. «Yo he escrito cantidad de poemas que, por supuesto y por suerte, rompí.» En su próxima novela, *El otoño del patriarca,* dejará hablar a sus personajes «todo lo que ellos quieran, crecerán sin limitaciones, sin restricciones de ninguna índole. Y una vez terminada «escribiré poemas»; es esto lo que actualmente más desea hacer. Reconoce que antes de la irrupción de la novela latinoamericana, ya había surgido una poesía latinoamericana, tan importante como aquélla, aunque menos conocida; volver a estas fuentes expresivas será, por tanto, un hecho natural, y «me echaré a escribir lo que vaya saliendo, y rompiendo y dejando: ya se verá». De todas maneras la novela actual del continente tiene sus antecedentes: el uruguayo J. Carlos Onetti, por ejemplo, —«que nunca pegó y parece que no pegará», comenta sin retacear con esto su admiración—, y sus falsos mitos: Asturias. Ha releído recientemente *El señor Presidente* —«estoy escribiendo sobre ese tema, imagínate»—, y a su juicio la novela es insalvable, «lo que pasa es que a uno le queda el recuerdo» de aquel impacto que hiciera, tal vez hace años, por su tema. Pero ahora se lo ve como algo sin grandeza «provinciano, escrito para jorobarlo a Ubico o a quien sea». Porque para García Márquez, Asturias ha sido uno de los sustentadores de la mala retórica, «es la apoteosis de la mala poesía».

El dictador tiene quien le escriba

En su próxima novela tocará el mismo tema que Asturias, pero lo hará líricamente, es decir, humanizando a estos personajes generalmente estereotipados por tanta literatura. «No sé, me van a decir de todo, pero yo quiero hablar de esta gente, que le ha tocado la cabrona suerte de ser dictadores y matar estudiantes y todo aquello que tú sabes. Además, éste es el único personaje nuevo que hemos inventado en Latinoamérica.» Sería un tratamiento colocado del otro lado del populismo y del realismo socialista; una novela sin el prejuicio del mensaje, al menos sin la presión racional de hacerlo expreso. *El patriarca* tiene ciento sesenta años, y ya no sabe cuándo ni cómo llegó al poder; extraña el mar, y en vez de volver a su orilla, se ha hecho construir una enorme máquina de hacer viento que dulcifica la pesadumbre de esa lejanía. Después de haber tomado el poder, lo dejan solo con su mujer en ese enorme palacio que empiezan a recorrer, hasta que finalmente, cansados, se sientan en un escalón de la gran

escalera de mármol; es entonces cuando su mujer comenta: «qué cantidad de sábanas vamos a tener que lavar aquí». El patriarca irá envejeciendo y pensará que los canarios cantan cada vez más bajo y no que es él quien se está quedando sordo; no obstante, dormirá siempre boca abajo, como un niño, con su cabeza apoyada en la mano derecha, hasta que vengan los gallinaceos —los cuervos— y lo vean caído y comiencen a picotearlo con tal ahínco y terminen matándolo. Pero también lo han desfigurado, y ya nadie sabe a ciencia cierta si ese cuerpo es o no del patriarca, si el patriarca realmente ha muerto. No quiere García Márquez que se hagan adelantos de su novela: «a lo mejor esto que te cuento, ni sale»; pero básicamente sucede que él es quien quiere darle la primicia al lector, ese considerable grupo que ha leído los —fácilmente— doscientos mil ejemplares de sus libros y que a lo mejor ahora «se van a sentir decepcionados», porque están esperando una continuación de *Cien años de soledad,* y «esto es otra cosa». La novela —ésta como las otras— le da vueltas en la cabeza durante mucho tiempo, y ahora no toma notas; antes sí, pero no le servían para nada, «pensaba para las notas» y no para la novela.

El querer y el poder

Cuando se sienta, finalmente, a escribir «no pasa nadie», porque García Márquez, casi abogado —le falta la tesis—, es locuaz, extravertido, y no puede con su genio y recibe a todo el mundo, aunque sólo quisiera estar con los amigos; pero ahora es demasiado conocido —curiosamente no ha recibido agresiones de envidia— y se queda sin tiempo y «viene uno al que le han contado que yo soy simpático, y entonces quiere verme simpático, y si no, piensa que se me han subido los humos a la cabeza; entonces estoy simpático y, además, me sale, naturalmente». Aunque ahora ha puesto un poco de coto a este hervidero de curiosos que tratan de charlar de literatura —«hasta los maestros de mis hijos quieren que vaya a las fiestas de colegio, para que hablemos de literatura, como si uno se pasara la vida hablando de literatura»—, y así ha tenido que filtrar llamadas y citas. De todas formas, el momento en que su intimidad es inexpugnable, es cuando se pone a escribir. En esa circunstancia es el hombre más feliz de la tierra, «ya no me importa nada, ni mujer, ni hijos, nada». «La felicidad debe ser cuando a uno le está saliendo lo que quiere, y no importa nada más que eso.» «Cuando yo escribía *Cien años de soledad,* estaba tan feliz: soñaba que estaba inventando la literatura.» Para escribir es un sibarita —más refinado que para elegir buenos vinos andaluces—, «me he comprado una máquina eléctrica, para que no sea un esfuerzo escribir, y tengo que tener cinta especial de nylon, y cada página la

corrijo una vez escrita y la dejo a la izquierda, lista». Y cuando un párrafo sobrepasa la carilla, corrije luego todo como una unidad, y recién entonces es depositado a la izquierda. Lo único que le angustia es no tener el primer párrafo; el de *El otoño del patriarca,* ya está. Lo dice, pero pide reserva: siempre quiere ser él —y con justa razón— quien le cuente al lector qué hubiese hecho la madre de *El patriarca* si hubiese sospechado que su hijo iba a ser un dictador.

Afinando

Se considera, sin arrogancias, un buen conocedor del idioma, y «conociéndolo a fondo, el castellano es fácil, el asunto es cuando uno no lo conoce». Ahora «ya tengo un instrumento, y hasta me dan ganas de jugar con él». Sabe de antemano —como Balzac y cuando ya tiene resuelto el primer párrafo— qué tamaño va a tener su novela: «ésta tendrá unas ochocientas cuartillas, tal vez sea un poco más larga que *Cien años de soledad,* que tenía esa extensión. Calcula que estará un año escribiendo *El otoño del patriarca* —«me obsesiona la soledad de los dictadores, esas resonancias que le llegan de la realidad como si estuviesen metidos en una campana de caucho»—; en dos escribió *Cien años de soledad,* pero «ya no sufro más escribiendo», ni esperando que fueran más de mil los lectores, más sensibles los editores: «hasta que di con Paco», dice refiriéndose a Porrúa, gerente editorial de Sudamericana. Hasta entonces debió hacer periodismo «siempre hice periodismo» y hasta una ignominiosa serie de televisión: «pero no me preocupaba, porque yo sabía que todo eso lo hacía para poder escribir, y que lo iba a hacer». También trabajó en publicidad, hasta que un día le dijo a su mujer que se hiciera cargo de la casa porque él se sentaba a escribir. Y se sentó.

Peregrino y trovador

Hasta llegar a la poesía. A escribirla sin mediaciones, como al principio, pero sin trampas: «tú sabes, uno escribe versos de amor —en la adolescencia—, que no se sabe bien a quién están dirigidos; en realidad no se sabe bien si uno está enamorado». Pero ahora, la incorporación en el relato de mecanismos que usara el surrealismo, hace pensar que la poesía se incorpora no como una apariencia, sino de manera evidente. Así ya puede afirmar —en *La mala hora*— que los muertos dicen tonterías, o un personaje de *Cien años de soledad* se puede perder, naturalmente, en el espacio, o apelar a tantas formas de deformar la realidad, o más justamente, de percibirla sin convenciones. Por esto hace pensar que ha incorporado la experiencia surrea-

lista —y consecuentemente poética—, aunque ocurre que el surrealismo no lo convence. Lo encuentra también retórico, voluntarista y «como viejo». Sin embargo, admira a los padres del surrealismo y no se cansa consecuentemente de leer las diversas peripecias del rey Ubu, de Alfred Jarry; la soltura de este personaje y básicamente la libertad del autor, lo seducen y lo acercan a su idea de poesía, a su necesidad expresiva de este momento. Y esta necesidad no se agota aquí, sino en la música: «yo, en realidad, soy más músico que cualquier otra cosa». Regresa de un viaje que ha compartido con Julio Cortázar: «nos pasamos seis horas seguidas escuchando música». Después jugaron a qué se llevaría cada uno si tuviera que recluirse en una isla desierta: «Cortázar libros y yo discos, aunque le confesé que trataría de meter de contrabando el Edipo Rey.» De estas dicotomías entre la poesía y la prosa, entre la literatura y la música, parece desprenderse una falta de ubicuidad: «yo salí del país hace catorce años, fortuitamente», lo habían mandado como corresponsal de un diario colombiano. «Luego regresé, pero ya no me sentía cómodo, y entonces volví a salir del país, y ha llegado un momento en que ya no me encuentro bien en ninguna parte; cuando vuelvo, no estoy cómodo, y no es que me sienta marginado de la vida del país, porque ahora, y a pesar de que los critico y que en mis novelas muestro una realidad que no puede halagar a nadie, ellos, incluso me consideran una especie de gloria nacional. Si llego a hacer —como hice— declaraciones públicas criticando, en seguida aparecen por la televisión los más altos funcionarios haciendo aclaraciones, y con toda delicadeza señalando que yo no estoy allí y que debo tener malas informaciones.» Lo afirma con rabia, y con tristeza: «esto de no sentirme bien en mi país, me da una gran pena, porque antes estaba cómodo, sin problemas, y eso que sentía lo he perdido, porque ya no lo siento más en ninguna parte». No obstante, le gusta Barcelona, «la gente estupenda, el español lo es.» Pero tampoco se siente bien a pesar del éxito, de la buena —y excepcional— relación matrimonial, y de los hijos y toda la serenidad que esto brinda: «me voy a quedar aquí porque es menos caro que París —hay, además, una sorda lucha entre Gabriel García Márquez y los franceses— y te dejan trabajar más que en Madrid, donde hay una taberna a cada paso y amigos, y son tan simpáticos, y todo está tan lleno de tentaciones. Además, Barcelona me gusta mucho, aunque ya no sienta lo que sentía en mi país. Aquello no».—FRANCISCO URONDO *(Alem, 896. Buenos Aires. ARGENTINA).*

UNA NOTA SOBRE ZABALA

La evolución cronológica y estilística de F. J. de Zabala (1945) aparece diferenciada en dos etapas bien definidas. La primera manera surge como consecuencia lógica de una actividad —su estadía en el último grupo surrealista—, que en realidad no estaba estrictamente emparentada con el mundo pictórico, y que relegaba a éste a la casi nulidad en cuanto a la producción, haciéndose notar únicamente en espaciadísimos resultados experimentales. Así, participa en tres de los programas surrealistas con invenciones inmediatamente destruidas. En esta época Zabala corrobora violentamente los asertos de Bretón sobre la trivialidad de las exposiciones públicas —«pinto, escribo, para buscar hombres... y nada más» (1)— y de la grandeza de la temporalidad del arte. De esta forma, aprueba la condenación de toda obra realizada en material más o menos imperecedero, así como los ataques llevados a cabo contra toda realización comercial; como la exposición organizada por la Galería Charpentier, al margen de la postura del grupo.

Sus aportaciones en estos programas-espectáculo consistió en la exhibición de una «máquina de pintar» que esparcía colores diferentes y combinados, según las pulsaciones que recibiera la misma máquina (2), produciendo así dibujos absolutamente fortuitos, que por otra parte eran destruidos en el acto. Es preciso aclarar que este comportamiento no constituía una conducta aislada, ni siquiera era producto de una «moral de secta»; en España, por ejemplo, se habían realizado similares actuaciones: «La segunda parte de la experiencia, realizada por el grupo Gallot, posee todavía una más profunda significación: Extendieron sobre el suelo varias telas y ante los atónitos ojos de los asistentes hicieron pasar sobre ellas varias gallinas, a cada una de la cuales se le habían situado en las patas pigmentos de diversos colores. Ya se puede suponer que las varias docenas de cuadros pintados por las gallinas eran unas dispersas o aglomeradas series de manchas distribuidas con la más total fantasía. Como es natural, si se los juzgaba de acuerdo con las reglas de la composición, armonía cromática, etc., que deben permitir la valoración plástica, eran unos verdaderos engendros. Sucedía, no obstante, que dos de las telas estaban, incluso, bien compuestas. El azar de las pisadas de las gallinas había actuado casi como una mano guiada por un cerebro pensante. Estos dos cuadros fueron seleccionados y conservados como recuerdo en la sede sabadellense del grupo Gallot. Inútil parece indicar que el verdadero autor de esos dos

---

(1) Tristan Tzara, citado por ANDRÉ BRETÓN en *Manifeste du Surréalisme*, París, Chez Simón Kra, 1924.

(2) Inspirada en el *Pini-Coctail*, de BORIS VIAN. («L'Ecume des jours», Jean-Jacques Pauvert, París, 1960.)

lienzos no fue una gallina sino un ser humano que se decidió a ver allí que los colores y las formas se distribuían según un cierto orden que no era enteramente inarmónico. La lección de esta segunda parte de la experiencia es que si la ejecución de una obra puede ser fruto del azar (aunque no cabe duda de que nunca las gallinas pintaran un Velázquez o un Goya o un Tapies), su aceptación es tan sólo la resultante de la libertad de un ser humano que se responsabiliza con ella» (3). Vemos pues que experimentos afines se producen cuando el norte que se persigue es similar; aunque hay que decir que Zabala obraba así por una metafísica diferenciada superficialmente; pensaba, con Duchamp, «que la poesía está en todas partes a la espera de que el artista la desvele con su elección».

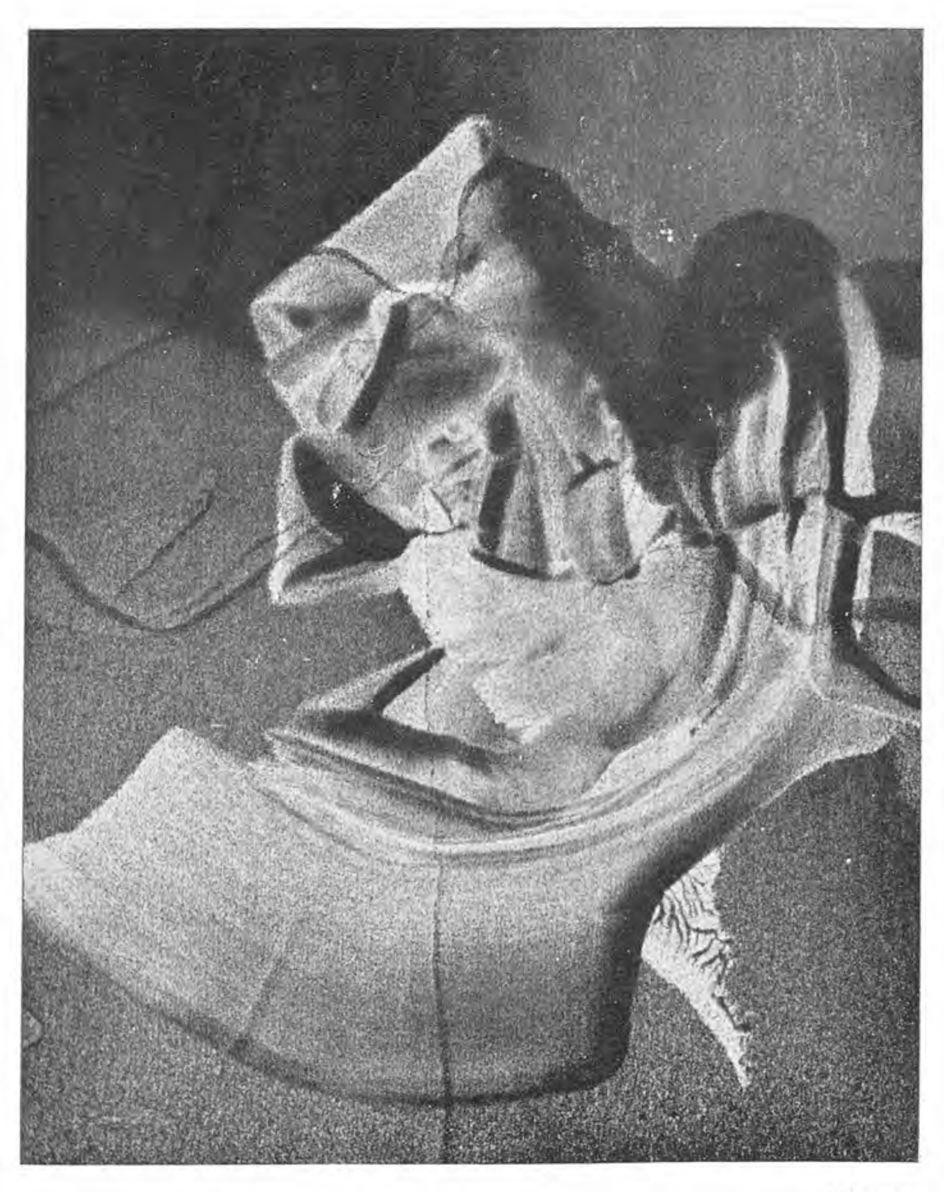
El mismo Bretón hacía muchos años que ya destacaba, aunque involuntariamente, la diferencia entre la fórmula de Artaud: «volverse hacia sí, hacia el interior de uno mismo, y encontrar la verdad en las profundas simas del hombre», es decir, «la utilización del arte como sonda lanzada hacia el infinito interior del hombre», y la fórmula contraria: «el uso sin freno de las fuerzas ocultas exteriores; del azar y de todo lo que escapa al dominio del artista y lo eleva a la categoría de mago».

Paulatinamente, dentro del mismo grupo se fue clarificando una diversa y limitada toma de posiciones que lo condujo a la última crisis y a su disolución definitiva, acaecida a la muerte de Bretón.

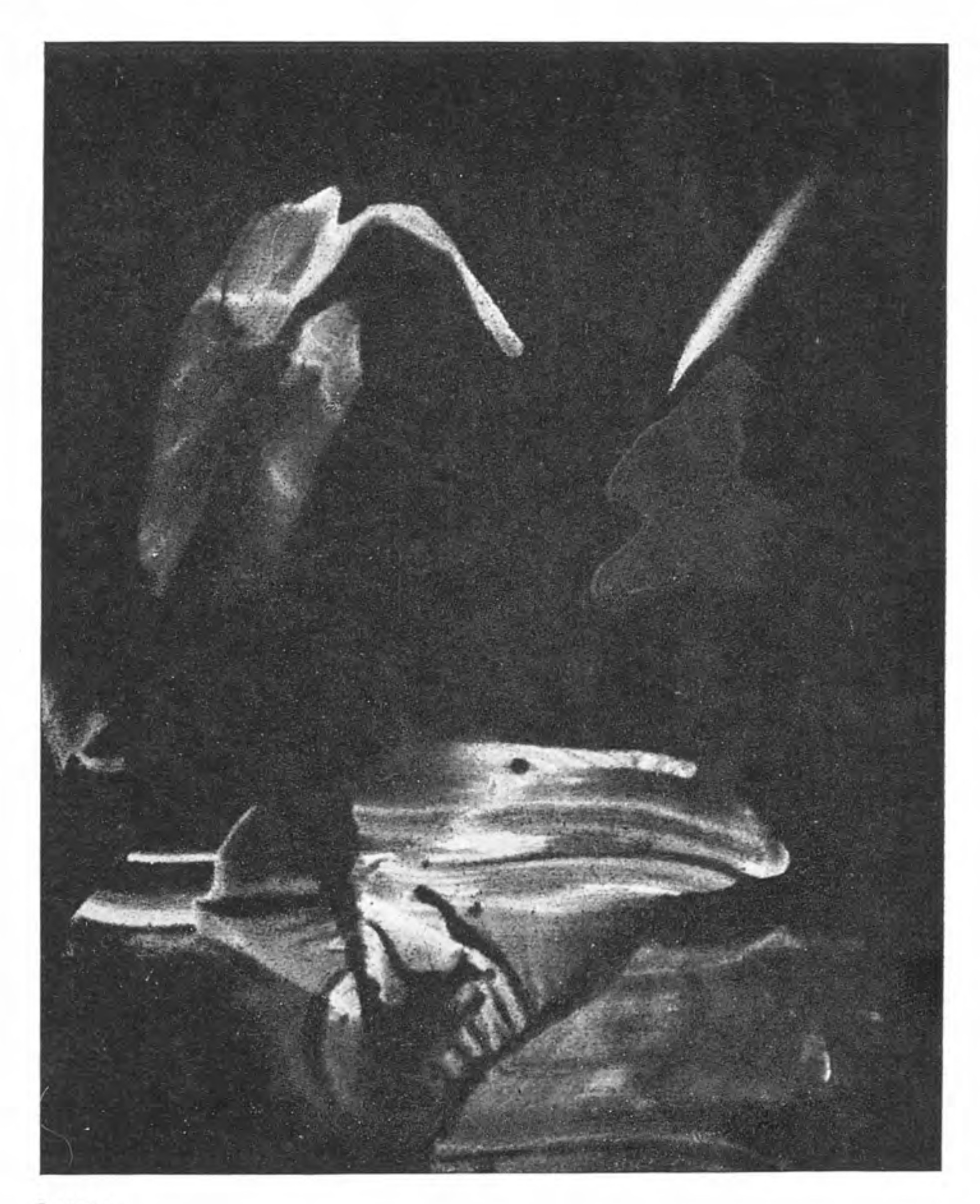
Ya en la exposición celebrada en la Galería L'Oeil con el nombre de «L'Ecart Absolu» (París, Exp. International Surr.) surgió una divergencia de maneras, marcada de antemano por la diversidad de los participantes: Toyen, el grupo Devestsil, etc., por una parte; Kay Sage, James Rosenquist, por otra. Mientras que el espíritu «neo-dadá» se asentaba definitivamente a las formas de arte europeas, gracias a la única influencia de Marcel Duchamp y sus ready-made—Pierre Restany, definidor esencial del nuevo realismo, ya lo señalaba: «Invoca a Marcel Duchamp como máximo maestro del movimiento dadá y recuerda sus sarcásticas aportaciones de sus ready-made, de 1914 y 1917, como punto de partida de todas las especulaciones posibles sobre el objeto, la intromisión del producto industrial en el arte y la reacción de la sensibilidad contemporánea ante la invasión del mundo por el objeto. Pero no es justo olvidar la apasionada búsqueda de los surrealistas, particularmente puesta de manifiesto en la exposición celebrada en la Galería Charles Ratton, de París, ni el famoso número de Ca-

(3) Citado por Carlos Antonio Areán. *(La escuela pictórica barcelonesa,* Publicaciones Españolas, Madrid, 1961.)

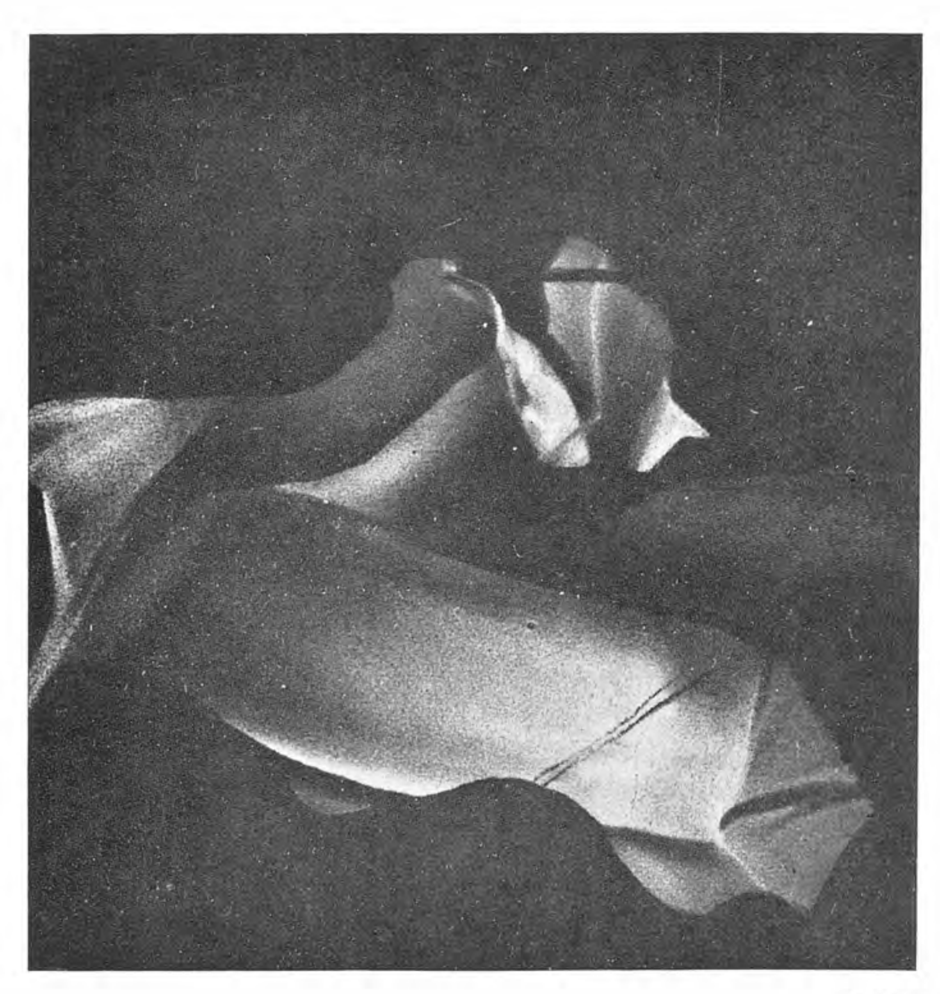
Esta experiencia ya había sido realizada anteriormente por el pintor Hokusaï; citado por Brassaï en *Conversations avec Picasso,* Editions Gallimard, París, 1964.



Zabala



Zabala



Zabala



Zabala

hiers d'Art (V, 1936), coincidente con ella, en la que André Bretón, bajo el título Crisis del Objeto, analizaba la situación surrealista...» (4)—, por otra parte se hacía publicar en el catálogo un manifiesto de dirección absolutamente contraria: «La abstracción lírica» —según catálogo: «Abstraction lyrique.—On désigna ainsi tout ce qui ne relevait pas directement de l'abstraction géométrique et qui, sous les diverses apellations, non synonymes cependant, de «tachisme», de «peinture gestuelle», d'«expressionnisme abstrait», etc., s'inscrivit à la suite de Pullock et de Wols, eux-mêmes retrouvant d'ailleurs la liberté créatrice du Kandinsky de 1911-1914»— (5). Desde este momento quedaban fijadas las bases de lo que sería «la vanguardia poética». Poco después se iría poco a poco monopolizando el uso del término, como causa de la mayoría de pintores abstractos sobre los, mal llamados, informales; haciéndose característica del grupo la búsqueda de estadios plásticos puros (la transcripción española de este sentido plasmó en «la no-significación») con preferencia de utilización de métodos del azar y toda clase de procedimientos lo más ajenos posible al artista, en cuanto a la confección propiamente dicha del objeto artístico.

Posteriormente, aunque quedaba un nexo de unión por el acuerdo de usar de los mismos métodos, la diferencia se fue acusando al dictarse definitivamente el desprecio por el predominio de la materia como medio de expresión, para así diferenciarse de las corrientes que irrumpían en las principales exposiciones europeas, y que acabó dando preferencia al tratamiento tonal y espacial como únicos caminos posibles.

Es en esta coyuntura donde nace la primera manifestación coherente de Zabala, caracterizando una ya primera etapa bien definida, marcada por la exposición continua de dibujos automáticos (6), dominados por un anhelo de expresión poética a base del tratamiento intelectual (no físico) y de la valoración del ritmo, el refinamiento en el color y el absoluto desprecio por la textura y la forma —que aparece más como una consecuencia de su determinado proceso pictórico—; en ellos, la imagen emana del espacio-color como un ritmo intuitivo sin mayor valor representativo. Todos los dibujos tienen un carácter de automatismo absoluto, lógicamente, como producto de su afán por la falta de compromiso con las estructuras premeditadas, y sobre todo, a causa del conducto que había guiado todo el raudal espiritual de los artistas del grupo: «¿Cuál es la materia que no es estética? La esté-

(4) Citado por Juan Eduardo Cirlot. (*Nuevas tendencias pictóricas*, Seix Barral, S. A., Barcelona, 1965.)

(5) Copiado por José Pierre, en *Surréalisme*, Editions Rencontre Lausanne, París, 1966.

(6) Exposición homenaje a *Arroser c'est la vie*, Galería Seiquer, Madrid 1967-1968. (En homenaje a la obra de Marcel Duchamp.)

tica puede ser convertida en inestética; la que es inestética puede ser cambiada en estética... Leño, momia, cuadro, estatua, montaña, ¿cuál es la cosa menos emocionante?» (7); esta conducta tendría después un valor muchísimo más importante, del aserto de Ch. Ferdinand Ramuz: «No se hace poesía más que con lo antipoético» (8), hasta la concepción del antipoema y el antiteatro por Eugène Ionesco y la filosofía del Colegio de Patafísica (Jarry, Vian, Ionesco, Ferry, Max Ernst, etcétera), la concepción del arte ha deambulado por estas concepciones. Posteriormente, la obra de Zabala ha sufrido un relajamiento de moral con respecto a las teorías del grupo en favor de un mayor tratamiento del color y valoración del ritmo, pero continuando su absoluto desprecio por las calidades formales.

En esta segunda etapa, actual, todo el secreto pictórico se mueve en una estrecha vinculación del espacio y el color; una relación equilibrada entre la superficie que se abarca y la valoración tonal de la profundidad-color; dentro de un simbolismo de imágenes cósmicas, estratos fluctuantes, que nos introducen dentro de un mundo plasmado en poesía.

Sobre el orden abstracto queda una vivencia de sentimiento que se manifiesta en la calidad tonal, en la intensidad de las tintas; al fin y al cabo no es su estructura lo que nos impresiona, sino la sinuosidad lírica del tratamiento del color, en un mundo de formas desaparecidas en la sutileza cromática; formas insinuadas y medidas por la simple relacción del matiz en el lugar mínimo de superficie. La frialdad del dibujo, de la dimensión tajante recortada, es completamente huida por la matización y el oscurecimiento del límite; la ocultación de la silueta evanescente en la vaguedad del color sabiamente conducido. Y es así que la superposición del ámbito cromático al valor del objeto le hace participar, inconscientemente, dentro de un concepto espacialista de cuño muy singular.

Por otra parte, la imagen nunca aparece como reflejo de significación directa, ni siquiera intuitiva; lo poético sólo se expresa por medio del desnudo hecho plástico; este resultado sólo ha sido guiado por un secreto y misterioso simbolismo que lo ha hecho fluctuar dentro de la no-significación, sobre pequeños productos fortuitos que van colmando un orden de hallazgos; y este orden, el que el poeta va ordenando en un vacío sobre el que experimenta como una orgía de sintetizaciones, de esteticismo llevado al último extremo; el elemento naturalista está ajeno a esta pintura desde el momento en que no es la calidad textual o el tratamiento de la materia el medio pictórico

(7) Citado por JUAN EDUARDO CIRLOT respecto a Requichot, *Nuevas tendencias pictóricas*, Seix Barral, S. A., Barcelona, 1965.
(8) *Ibíd.*

empleado; es el color y no la textura la que crea este resultado con toda su irracionalidad expresiva; por esto admiramos cómo el campo cromático adquiere una lisa y maravillosa simplicidad. La degradación colorística de una superficie suavemente entintada es su único camino para la sugerencia poética.

De igual manera esta valoración de resultados no se desparrama en el ámbito superficial, sin limitaciones, sino que concentra la búsqueda conjunta de una sacudida lírica que disminuye la medida para concentrar el efecto. Así se nos parece que la disminución cuantitativa, que se refleja temporalmente en sus cuadros, es producto correspondiente a una evolución lenta que esclarece una solución cada vez más restringida en cuanto a la medida. Este hecho nos lo corrobora sus últimas experiencias, que corresponden ya a un campo verdaderamente de ensayo; como es el de infundir el sentimiento poético en la expresión más vanguardística del lenguaje de nuestros días, mostrando unas construcciones tratadas geométricamente, para delimitar en una estructuración bidimensional, un fenómeno lírico sobre el cual se centra toda la expresión óptica, que se ve forzada a la exaltación de un núcleo poético cada vez más reducido, en tanto en cuanto más reducido y concentrado es el interés del artista sobre un hallazgo, para él de importancia como medio de expresión; y aun este camino depende de una evolución que corresponde a un campo de intuiciones todavía no asegurado con la práctica; sirviendo, de cualquier modo, para corroborar el esclarecimiento de su sentido de concentración de hechos pictóricos; es un camino opuesto, para entendernos, al seguido, dentro del terreno de la «poesía-pintura», por un Rafols Casamada o un Salvador Bru; allí, el crecimiento de formas y resultados se extiende extralimitando, dentro de la relación espacio-color, la superficie pictórica en un superabundamiento sin límite que hasta hace acomodar la técnica a la circunstancia de cada resultado; mientras que aquí la búsqueda se limita en cada hecho a su supervaloración dentro de una medida que se reduce o se hunde en su misma exaltación.

La desconfianza posible que se pudiera argumentar de un espacio de formas difusas queda automáticamente apagado por el soplo mágico del ambiente; diríamos que existencialmente es una pintura fuera-de-sí; existe sólo en el ámbito de nuestra sensibilidad, y más la apreciamos por lo que es capaz de despertar en nosotros que por su contenido objetivo, que en este caso aparece doblegado al valor plástico del color; y es así, que todo un amontonamiento de superficies verdes no nos produciría la menor monotonía; porque no están dentro de un orden que se repitiera inconscientemente, sino en un mundo donde cada rastro nos hace recrear en la propia producción del ar-

tista, llevándonos a un plano muy diferente del naturalista; concretamente, el campo de la poesía; por esto su contención y concentramiento pictórico abre, de una manera definitiva, un campo ilimitado a la subjetividad del espectador.

El transcurso de su etapa anterior, los dibujos automáticos, y su producción actual es absolutamente consecuente. El campo cromático se ha obscurecido para hallar como una nueva difusión, mientras que las estructuras formales parecen, más que flotar, como emerger de un movimiento estelar. Técnicamente, el color único y uniforme, en este caso es el singular agente de la obra de arte; superponiéndose a los demás elementos y convirtiéndose en principal protagonista de sus dibujos. Aparte de la ligazón color-espacio de estos dibujos existe una compensación oculta de movimiento; de un sordo movimiento que se adivina en las nebulosas emergentes de un espacio misterioso. Es como si la contención instantánea del color se hubiese detenido repentinamente en un estado de equilibrio que parece va a romperse a cada momento; como si en una brusca efervescencia el secreto fuera a ser desvanecido.

La contención de formas por el color en un perpetuo equilibrio se nos muestra aquí como un rico camino para la sugerencia poética y la creación de mundos mágicos.—María Aurora Márquez *(Rafael Finat, 77, 2.º D. MADRID-11).*

LOS AMORES REÑIDOS

Hace muchos años, el vertiginoso francés Jean Paul Sartre asestó una despiadada enseñanza contra nuestra lírica y egocéntrica adolescencia al demostrarnos que éramos libres. La alternativa era feroz: lo tomábamos o lo dejábamos, pero *éramos* libres. Sé de individuos que han elegido libremente no perdonar jamás a Sartre el sobresalto de la libertad, y cada vez que se sienten esclavos de algo, y por tanto culpables o ruines, le llaman intolerable bizco, aunque recordando la curiosa coincidencia de que su estrabismo parece vigilar eternamente a la extrema derecha. Sartre no pareció conforme con obligarnos a cuestionar nuestros desfallecimientos, nuestras amarguras, nuestros terrores inconcretos, nuestras angustias (definidores acreditados han llamado superestructuras mentales a esas urdimbres de nuestra sorprendente miseria; enorgullézcase el homo calificativus: para todo hay vocablos), sino que trató de hacernos ver, mediante un vasto

esquema (*¿Qué es la literatura?*) que la reacción contiene una portentosa capacidad de asimilación para deglutir o usar en su provecho las obras de arte. El paso siguiente era previsible: todo escritor que desease —y debía desearlo siempre— alcanzar a ser progresista habría de elegir o elaborarse unas recetas inequívocas que nunca permitiesen a sus obras desviarse del curso progresista de la historia. Dejando a un lado la molesta cuestión de averiguar si la historia es siempre progresista (sus movimientos, más que a los de un caballo, se parecen a los de un saltamontes con la enfermedad de San Vito), caben en este asunto algunas interrogaciones más módicas. Nosotros, los que fuimos adolescentes hace todavía poco tiempo, hemos alcanzado a fingir que nos asombrábamos ante una interpretación de Luckács: este aseverativo pensador (tan vario visto en bloque, por no llamarle lo que se merece: contradictorio) nos muestra cómo el reaccionario Balzac, fascinado por la aristocracia hasta la risa, impugnador de la clase progresista de su época, la de la burguesía (cómo cambian los tiempos, Petronio) y con una muy visible nostalgia de carrozas con asiento de fieltro y sirvientes de calzón corto, dejó en ese fornido fresco literario y sociológico que es *La comedia humana* una minuciosa crítica al siglo XIX occidental. Si su propósito fue, como más tarde el de Proust, componer un elocuente epitafio a una clase moribunda cuya disolución le resultaba un hecho triste (tengo para mí que su verdadero propósito era simplemente escribir cien libros, dejar testimonio de sus humores, sus adhesiones y sus perplejidades, de su vocación y su gigantesca disposición al trabajo: apuntalar la ilusión de sobrevivir), su resultado fue una obra tremenda a la que hoy nadie niega una proyección civil, no obstante lo regresivo de sus gustos políticos y sus estímulos personales. Toda esta imprevisible geometría de las épocas complica la ambicionada claridad. Podemos complicarla más aún: se ha dicho que también Dostoiewski fue reaccionario (parece que escribió loas al zar; parece que el homenaje nacional a Pushkin devino homenaje nacional a Fiodor, y esto resulta altamente sospechoso en vista de que no fue detenido por tal causa, tanto más cuanto que era aclamado como el símbolo de «el alma rusa»; parece que existe la posibilidad de que Fiodor, como Flaubert, debió pronunciar esta degenerada frase: «Stavroguin soy yo»; y etcétera; suele desdeñarse el dato de que el zar ordenó que un policía vigilara a Dostoiewski desde que este salió de su reclusión en Siberia hasta poco antes de su muerte: un número de años desconcertantemente crecido). Finjamos creerlo: Dostoiewski, el místico, el libérrimo, el apologista de la resignación, el epiléptico —también tuvo hemorroides—, fue reaccionario. Dos puntos: desafío a cualquiera a encontrar un análisis de la descomposición social rusa de la

época zarista más certero que el que, también de modo gigantesco, elaboró Dostoiewski en sus obras, mientras hacía empeñar las últimas joyas a Ana Grigorievna para que le arrebataran el dinero en los casinos de juego de Baden, mientras atendía un consultorio sentimental, mientras abandonaba a su esposa mortalmente enferma y huía con una adolescente de cabello corto y lentes oscuros, mientras suplicaba servilmente ayudas oficiales, mientras se arrodillaba de manera ladina para pedir perdón. Los caminos del arte parecen ser bastante sinuosos. Tanto como para que un hombre rigurosamente apolítico (cuyas obras el partido comunista francés se preguntaba si debían ser quemadas), mediante una intuición sobrecogedora haya podido sobresaltarnos permanentemente con la exposición de una atmósfera de tortura, falta total de identidad, burocracia, terror, absurdo: todo lo que después del año 1940 y de ese maldito invento llamado guerra fría ha sobrevenido, ensuciando quizá para siempre el plano de lo cotidiano; para los que no hayan tenido la fortuna de conocerlo y para los que hayan tenido la desvergüenza de olvidarlo, indicaré que el nombre de aquel genio sigue siendo Franz Kafka. Mis dudas sobre los esquemas sartrianos no concluyen aquí. Se pueden añadir tantas excepciones a la regla como para casi invertir la regla y consolidar como regla las excepciones (aparte de que la famosa frase-reposo «la excepción confirma la regla» me parece una de las estupideces de mayor enjundia segregadas por el cerebro humano: sencillamente, no hay reglas, si exceptuamos la de tres y alguna otra igualmente inofensiva y cautelosa). No me resisto, sin embargo, a anotar otros dos curiosos sucesos de la historia de la literatura. Louis Ferdinand Celline, prosista atroz en quien muchos vemos un antecedente expresivo de *La náusea* (la primera página de esta novela del inequívoco progresista Sartre es, por desgracia para la coherencia del matrimonio entre la literatura y la historia, una frase de Celline), acabó siendo ultragermanófilo, colaboracionista y autor de los más incendiarios panfletos antisemitas que la desvergüenza del cuarenta y dos tuvo la suerte de aplaudir. Por último, en algunas novelas de John Dos Passos, Sartre encontró —nosotros también— una crítica saludablemente implacable a la naciente y ya hostil sociedad norteamericana («Considero a Dos Passos como el escritor más grande de nuestro tiempo»: Sartre. Agosto de 1938). Años después, Dos Passos respaldaría la campaña presidencial de Barry Goldwater, quien, con su feo apellido y su ternura por la bomba atómica, tuvo sobre ascuas a la población planetaria que lee la Prensa y que siente cierta molesta prevención por el calor termonuclear. La desaforada afirmación de Sartre en 1938 se convierte años después en desaforadamente arriesgada. Hay que concederle no obstante, como a todo individuo humano, la posi-

bilidad de no ser enteramente responsable de sus admiraciones y, sobre todo, de no ser en absoluto responsable de que el futuro se complazca en contradecirlas. Pero, precisamente, Sartre siempre parece escribir seguro de no equivocarse jamás: esto reafirma el valor de sus compromisos pero cuestiona algunas de sus tesis. Cuando Sartre asegura que *no puede existir* un arte de derechas, uno no sabe si llevarse las manos a la cabeza en señal de duelo o pensar que tal vez, clandestinamente, se refiere a la escuela del realismo socialista, escuela que con tantos engendros pseudohistóricos, como granadas sin espoleta, ha bombardeado la buena fe que al lector despreciativamente se le supone. En cualquier caso, uno recuerda algunas irritantes actitudes civiles de Borges (su adhesión a la intervención armada norteamericana en Santo Domingo, por ejemplo) y luego lee «Tres versiones de Judas» o cualquier otro texto memorable, y reflexiona perplejo: si esto no es arte, ¿qué es, polenta de maíz? Sobre cuanto antecede, al menos desde la perspectiva del lenguaje, Borges tiene una frase puntual: «El idioma es un ordenamiento eficaz de la enigmática abundancia del mundo.»

Tengo plena conciencia de que estos párrafos, escritos por un pigmeo en ciernes y a propósito de un anticipado inmortal, pueden arrugar cualquier nariz mediante un tufillo de ordinariez o atrevimiento. Pero si esa nariz ha creído oler al mismo tiempo la indocumentación y el desprecio, por lo menos en cuanto a lo segundo no ha olido como debiera haberlo hecho. Conozco bien la tierra de nadie en donde termina una nota y en donde comienzan el fracaso y la oligofrenia. Con *¿Qué es la literatura?* Sartre depositó algunos disparates accesorios y una verdad fundamental. La verdad, mientras otro genio no demuestre lo contrario, sería ésta: el arte debe tener un sentido, el sentido del arte es histórico, la historia es la placenta del hombre, el hombre es la placenta de la libertad. Sé muy bien que los intelectuales de mi generación debemos a Sartre el sobresalto beneficioso de esa síntesis. Le debemos a ese bizco casi corrosivamente perspicaz (la palabra «lucidez» le disgusta) la incorporación de ese útil sobresalto dentro del magma gelatinoso en que consiste nuestra relación total con el tozudo sobresalto constante de vivir. Pero nosotros, los líricos, los que ambiciosamente aspiramos a transfigurar las imágenes de la realidad en el complejo lenguaje de la metáfora y la síntesis (por cuarta o quinta vez en mi simultánea vida de prosista debo recordar a un Rilke perentorio: «Era poeta y odiaba lo impreciso»), recordamos en ocasiones otro esquema de Sartre según el cual somos aquellos de entre los intelectuales que hemos «elegido el fracaso». Recurrir a Shakespeare, a Esquilo, a Whitman, a Machado, a Vallejo, a Nazim Hikmet, parece tan incordiante como ocioso. Sartre puede pretender, con esa presuntuosa

explicación, borrarnos a mí y a mi desilusionado amigo José Hierro del curso de la historia de la cultura y su integración en la historia total. Acaso, y hay que ser retorcido, se puede intentar borrar con el apoyo de ese esquema a Maiakowsky, por el hecho de que tuvo la debilidad de suicidarse (y tal vez ni él mismo supiera por qué), pero no es fácil borrar a Shakespeare, a Esquilo, a Whitman, a Machado, a Vallejo, a Nazim Hikmet, y no agrego a Ho Chi Min porque no lo he leído. Se diría que los autores de libros de no mucha extensión, en cuyas páginas unas líneas son más largas que otras y con unos espacios que suelen indicar división en estrofas, tenemos cierto derecho a proclamar que hasta los gigantes escriben alguna vez una majadería, bien por descuido, bien por una falta de cautela ante la concatenación de las palabras y su imprevisible carga explosiva, cautela que precisamente nosotros hemos elegido ejercer, en ocasiones hasta desembocar en el mismísimo silencio, que a veces es fracaso y a veces victoria aplazada, con perdón (1).

---

(1) Puede caber la impresión de que estoy escribiendo en broma, rascándome un oído y cambiándome el cigarrillo de comisura a comisura. En realidad estoy escribiendo asustado por el tamaño de la lógica sartriana, pero con un buen humor que tal vez deba a una digestión satisfactoria. Sin embargo, me parece ilícito no reproducir algunas frases en donde Sartre apunta la tesis que vengo tratando de morder; no sin antes comunicar al lector que, en lo posible, no escamotearé ninguna porción de lógica sartriana por el aberrante procedimiento de aislar las citas según conveniencias oscuras. Por lo demás, el lector es muy dueño de acudir al texto completo, que encontrará en las páginas 62 y 63 de *¿Qué es la literatura?* (Losada. Buenos Aires, 1962). Copio tres fragmentos: «... el lenguaje poético surge de las ruinas de la prosa. Si es verdad que la palabra es una traición y que la comunicación es imposible, cada palabra, por sí misma, recobra su individualidad, se convierte en instrumento de nuestra derrota y encubridora de lo incomunicable. No es que haya *otra cosa* que comunicar, sino que, fracasada la comunicación de la prosa, el sentido mismo de la palabra se convierte en lo incomunicable puro. De este modo, el fracaso de la comunicación se convierte en la sugestión de lo incomunicable, y el proyecto de utilizar las palabras, al verse contrariado, cede el sitio a la pura intuición desinteresada del vocablo». «... si se quiere hablar de algún modo de compromiso del poeta, digamos que es el hombre que se compromete a perder. Tal es el sentido profundo de este triste sino, de esta maldición a la que siempre alude y que atribuye siempre a una intervención del exterior, cuando se trata de su opción más honda; no de la consecuencia, sí de la fuente de su poesía. El poeta está seguro del fracaso total de la empresa humana y se dispone a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar, con su derrota particular, la derrota humana en general. Pone, pues, también en tela de juicio lo que hace el prosista. Pero la impugnación de la prosa se hace en nombre de un triunfo mayor y la de la poesía en nombre de la derrota que esconde toda victoria». «Si el prosista quiere cuidar demasiado la palabra, la *eidos* prosa se rompe y caemos en el galimatías. Si el poeta cuenta, explica o enseña, la poesía se hace *prosaica* y ha perdido la partida. Se trata de estructuras complejas, impuras, pero bien delimitadas.» La discusión de todas estas reflexiones (antiguas en la obra de Sartre, pero presentes en quien *hoy* tome su libro sin desconfianza) es ciertamente ardua. Es posible que el poeta esté a veces «seguro del fracaso total de la empresa humana» y se disponga «a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar, con su derrota particular, la derrota humana en general». Pero debo reafirmar que me parece un mal esquema. La derrota es testimoniada por cualquier suicida, ergo todo suicida es un poeta. Por otro lado: ese esquema se contradice en la obra *y en la vida* de poetas que osaron afirmar el mundo. Más aún: amarrar a un poeta a los grilletes de una empresa

La historia de nuestra relación con Sartre está llena de adhesiones y de rechazos, de admiraciones y de cóleras, de apasionamiento por su sagacidad y del también apasionado esfuerzo por humillar alguna vez su permanente dedo en alto. Nos comportamos con la atención, el asombro y la crispación del alumno. Y él es un maestro. Un orgulloso. Tomamos su inteligencia con tanta cautela como gratitud: es reveladora y sospechosa. Nosotros, los que hemos «elegido el fracaso» (en verso, pero también en prosa; véase el terrible *diario* de Pavese, los poemas en prosa de Vallejo y, en otra perspectiva, las cartas éticamente nulas de Rimbaud), pagamos sus obras a nuestros libreros cuando aún el paquete no ha sido retirado de consignación. A menudo nos postramos una vez más (es tan envolvente como certero, su prosa es tan fascinadora como sustantiva) y a veces decimos No como una injuria. Miramos su rostro desvalido e inquietante de puro feo y liquidamos ocasionales desacuerdos llamándolo mentalmente engreído. Todo para volver a postrarnos, para volverlo a rechazar. Nos es imprescindible y lo insultamos. No le consentimos abundantes pasajes de su obra pero tampoco le consentimos que lleve varios años sin publicar un nuevo libro. Ese diabólico profesor de filosofía y de conducta nos tiene, en realidad, atemorizados. Cuando ese temor se nos desconcierta o se nos irrita cerramos su libro con un sonido seco, urgente. Que se vaya al diablo. Pero suele ocurrir que durante la fracción de segundo que se tarda en cerrar un libro con santa indignación veamos fugazmente nuestras propias acotaciones dentro de esas dos páginas de texto espléndido, insufrible, definitivo, cuestionable. El bizco queda emparedado y aún asoma su dedo en alto, rescatándose del aplastamiento y segregando inteligencia y pedantería. Regresemos a mis anécdotas enanas de lírico honorario y pertinaz. En una pared de mi despacho tengo prendidas con chinchetas las fotografías de unos cuantos señores por los que siento un admiración tan notable que cuando disminuye me alarmo por mi salud mental: Dostoiewski, Machado, Vallejo, Chopin, Kafka, Pavese (hay

---

igual a sí misma (testimoniar con la propia la derrota del mundo) sería negarle a su conciencia la dialéctica o el vaivén que es toda su demostración de existente, además de la prueba de que el ejercicio del fracaso alcanza a ser extenuante. Sólo un poeta de obra deslumbradoramente derrotista, y además muerto, y con preferencia por propia voluntad (cuestión científicamente muy discutible) puede ser, siempre según ese esquema, un testimonio de la derrota humana. Un poeta vivo, esto es, en movimiento (y no disponemos de otro género de poetas) *puede*, lo haga o no, extraer abundancia fraternal del mismo pozo de la soledad, agresividad de su escepticismo, energía de su desilusión. Por último, la complicada diferenciación que Sartre establece entre el prosista y el poeta podría resultar bastante grosera. Hoy ya no puede tomarse en serio la idea de que existen *dos* lenguajes, y mucho menos que esos discutibles dos lenguajes signifiquen dos formas distintas de compromiso con el mundo. Tomada la cuestión aún desde otro ángulo, advertimos que hay escritores que manifiestan su descontento ante la empresa humana no con poemas, sino en prosa. Becket sería un caso extremo. Joyce, un caso meticuloso. Robbe-Grillet, un caso aburrido.

también una señora desnuda sin cabeza: es mi contribución al monumento, aún inexistente, a la continuidad del mundo). Durante años consideré si debía o no agregar a Sartre en ese muro. Lo agregué. En ocasiones lo retiro. Después vuelvo a ponerlo, a quitarlo, a reinstalarlo. Un día lo quitaré para siempre. O quedará puesto hasta que yo salga de mi casa con los pies apartando enlutados, y mis ignorantes herederos, sin saber el precio que ese bizco tuvo, lo arranquen junto con los otros para adecentar la pared con pintura plastificada. Si él persiste ahí hasta mi muerte, no habrá sido sin la aventura emocionante de numerosas amenazas de demolición. Espero que se sienta tan incómodo en el muro de mi casa como yo en pasajes de sus libros. Sé que ésta es su victoria, precisamente la clase de victoria que ha elegido inferir a cada uno de sus lectores. El quería una adhesión dialéctica, obstaculizada por la contingencia de nuestras particularidades, nuestra situación y nuestros humores provisionales y diversos (esto es, los motores y los frenos de nuestra libertad). El quería esa adhesión combatida y vuelta a renacer entre arañazos y nuevas conflagraciones reflexivas y apasionadas. Está bien: me adhiero. Me adhiero a ese voluminoso recipiente de sabiduría y de engreimiento. Pero mientras esta adhesión me cerca como un oleaje, yo braceo infantil y desesperado, empapado y lírico, fatigado y furioso, y en lugar de decir «socorro, que me ahogo» grito a los de la orilla: ¡No mitifiquéis nunca a nadie, majaderos! Y trato de nadar un poco mientras pienso pacientemente que ese estrávico gruñón me está diciendo desde hace muchos años que toda mitificación es un *acto* de cobardía.—FÉLIX GRANDE *(Alenza, 8. MADRID).*

DOS FABULAS DEL ANTIGUO PERU

Junto con el propósito conquistador de los primeros españoles, llegó también a América la curiosidad científica de Occidente acerca del origen de los incas, los reyes que hubieron, sus principales hechos, costumbres, leyes, religión y, en general, todos los aspectos de su historia Este interés por la América precolombina se objetiviza en las crónicas de la Conquista e informaciones, las cuales ya fuesen redactadas por encargo oficial o simplemente como testimonio personal de quienes participaron en la Conquista, constituyen una de las más importantes fuentes para el estudio de la Historia de América.

En la extensa bibliografía que trata del antiguo Perú hay nombres tan conocidos como el de Pedro Cieza de León, Garcilaso Inca de la

Vega, Pedro Sarmiento de Gamboa y otros menos difundidos, como Juan de Betanzos y los indios Juan Santa Cruz Pachacuti y Felipe Huamán Poma de Ayala. Todos ellos trataron de la historia del incario, aunque desde sus propias limitaciones, no obstante una cuidadosa y detenida lectura de estos cronistas nos daría una imagen bastante fiel de la realidad histórica del Tahuantinsuyo.

Fue el Rey Prudente uno de los más interesados en los problemas e historia de Indias, así por cédula fechada en Badajoz el 23 de septiembre de 1580 ordenó al virrey del Perú don Francisco de Toledo «que informase de los usos y costumbres que los indios tenían en tiempos de su infidelidad cerca de su gobierno». Y el año de 1596 nombró a Antonio de Herrera cronista mayor de Indias, el cual publicó en 1601 la primera parte de las *Décadas,* y en 1615, la segunda. En cumplimiento de esta mentalidad se hicieron numerosas y prolijas informaciones sobre la historia de las civilizaciones nativas, algunas de ellas con la finalidad política de probar que los incas fueron tiranos y que habían sojuzgado a los nativos contra su voluntad, justificando de esta manera el derecho a la conquista que resultaba un hecho positivo, pues mejoraba a los indios no sólo en el orden material, sino también en el espiritual que los hacía cristianos.

Una de las principales obras escritas al respecto, a la vez que una de las más antiguas, es la *Relación de las fábulas* (1) *y ritos de los incas hecha por Cristóbal de Molina, cura de la Perroquia de Nª Señora de los Remedios de el Hospital de El Cuzco, dirigida al Reuerendísimo Señor Obispo Sebastián de El Artaum del Consejo de Su Magestad* (2). La cual debió ser escrita después del año de 1572, por estar dedicada al obispo Lartaun, y por la referencia que hace del ajusticiamiento de Túpac Amaru, acaecido en el Cuzco el mes de mayo de 1572.

De su autor ignoramos la fecha y lugar de nacimiento; parece que fue mestizo por el profundo conocimiento que tenía del quechua y la pobre redacción de su español. Sabemos por su propio testimonio que era párroco del Hospital del Cuzco y que «tenía buenos salarios é acomodación con que se sustentaba» (3). Percibía el padre Cristóbal de Molina 150 pesos anuales por la predicación en quechua a los nativos

---

(1) Para Cristóbal de Molina fábula tiene el mismo significado que «herror». Francisco de Avila usa el término como sinónimo de mentira, y es éste el sentido en que lo usaban los escritores de la época.

(2) Fue el prelado Sebastián de Lartaun, natural de Oyarzun (Vizcaya), fue nombrado obispo del Cuzco el 8 de junio de 1570, sucediendo a fray Juan Solano; gobernó su diócesis desde el 28 de junio de 1573 hasta el año 1582. Murió el 9 de octubre de 1583 mientras asistía al Concilio Provincial convocado por el arzobispo de Lima, Toribio de Mogrovejo.

(3) CRISTÓBAL DE MOLINA: *Fábulas y ritos de los Incas,* prólogo de Horacio Urteaga. Lima, 1916.

de la ciudad del Cuzco, y fue nombrado dos veces consecutivas visitador eclesiástico por el virrey Francisco de Toledo.

Algún tiempo se confundió a este Cristóbal de Molina con el autor de la *Relación de la conquista y población del Perú,* pero se trataba de un raro caso de homónimos, menos frecuentes en aquel siglo que la población española era tan poco numerosa. Así para distinguirlos se llamó «Cuzqueño» al autor de las *Fábulas y Ritos de los Incas* y «Chileno» al autor de la *Relación de la conquista y población del Perú,* por haber sido este último sochantre de la catedral de Santiago de Chile y haber acompañado a Almagro en la conquista del Sur. La obra del cronista chileno, como puede leerse en el título, trata de un tema de mayor trascendencia que la religión de los incas, se halla inscrita con la corrección castellana de la época, y en algunas de sus páginas hay párrafos de inspirado lirismo.

Es la leyenda del diluvio una de las más comunes a los pueblos de la América precolombina. Conservaron los incas la narración de este suceso y debió de hallarse muy difundida, pues la encontramos en las crónicas de Sarmiento de Gamboa, Bernabé Cobos y Francisco de Avila, entre otros (4). Sin embargo, la que nos ofrece Cristóbal de Molina acaso sea una de las mejores por su brevedad, concisión y valor literario:

> «Dicen que quando quiso venir el diluuio, vn mes antes los carneros que tenian mostraron gran tristeza y que de dia no comian y que de noche estauan mirando las estrellas, hasta tanto que el pastor que a cargo las tenia, les progunto que que auian, a lo qual le respondieron que mirase aquella junta de estrellas; las quales estauan en aquel ayuntamiento en acuerdo de que el mundo se auia de acauar con aguas. Y asi oydo esto, el pastor lo trato con sus hijos y hijas, las quales eran seis, y acorde con ellas que recoxiesen comida y ganado lo mas que pudiesen, y suuieronse a un cerro muy alto llamado Ancasmarca (5) y dicen como las aguas yban creciendo y cubriendo la tierra, yba creciendo el cerro, de tal manera que jamas le sobrepujaron, y que despues como se yban recojiendo las aguas, se yba bajando el cerro, y assi destos seis hijos de aquel pastor que alli escaparon se boluio a poblar la provincia de los Cuyos.»

En la simple lectura de esta fábula, es posible observar los siguientes aspectos:

1. El diálogo con los animales: El pastor pregunta a sus animales por la causa de su tristeza, éstos le entienden y luego le responden «que

(4) SARMIENTO DE GAMBOA: *Historia Indica*, Cap. 6.°. FRANCISCO DE AVILA: *Relación de las idolatrías de los indios de Huarocherí*, Cap. 4.°. BERNABÉ COBOS: *Historia del Nuevo Mundo*, Lib. XIII, Cap. II.

(5) Vilcacoto según Francisco Avila. Es interesante anotar que tanto este autor como Bernabé Cobos recogen la tradición de que los sobrevivientes del diluvio navegaron, pero no en una embarcación, sino en una «caja de atambor».

mirase aquella junta de estrellas... que el mundo se auia de acauar con aguas».

2. Desconocimiento de la navegación: Frente al peligro de las aguas el pastor y sus hijos huyen «a vn cerro muy alto llamado Ancasmarca», el cual, «como las aguas yban creciendo y cubriendo la tierra, yba creciendo... de tal manera que jamas le sobrepujaron». Este desconocimiento de lo náutico está de acuerdo con la cultura incaica, cuyo medio geográfico eran los Andes; ya observó esta característica el padre Bernabé Cobos, quien afirma «las gentes del Nuevo Mundo carecieron de naves y del arte de navegar en alta mar» (6).

3. Ausencia de finalidad teológica: A diferencia del relato del *Génesis,* en el cual el diluvio es un castigo divino, en la fábula quechua el diluvio no es obra de la justicia divina, ni alude a la bondad o culpa de los sobrevivientes.

4. La creencia en el orden de las estrellas: La creencia de que el orden de las estrellas influía en los fenómenos naturales y en la vida cotidiana se halla de acuerdo con el testimonio de los cronistas. Cieza de León dice al respecto «miraban estos indios mucho en señales y prodigios y cuando corre alguna estrella es grandísima la grita que hacen, y tienen gran cuenta con la luna los planetas, y todos los mas son agoreros» (7).

5. Carácter regional: Según se desprende del último párrafo, aquella catástrofe no asoló el Continente, sino una determinada región «y assi destos seis hijos de aquel pastor que alli escaparon se boluio a poblar la provincia de los Cuyos», sobrentendiéndose que sólo esta provincia fue destruida por las aguas.

Tratemos ahora de uno de los más conocidos cronistas de América: Garcilaso Inca de la Vega. Nació este escritor mestizo en la ciudad del Cuzco el 12 de abril de 1539, siendo bautizado con el nombre de Gómez Suárez de Figueroa. Fueron sus padres el capitán español Garcilaso de la Vega y la Palla Chimpu Ocllo, nieta del inca Túpac Tupanqui, la cual al hacerse cristiana cambió su nombre por el de Isabel Suárez.

La infancia de nuestro cronista transcurrió en los difíciles tiempos de las guerras civiles entre los conquistadores y al lado de la noble familia de su madre, a quien «venían a visitarla casi cada semana los pocos parientes y parientas que de las crueldades de Atahuallpa escaparon; en las cuales visitas, siempre sus más ordinarias pláticas eran tratar del origen de sus reyes, de la majestad de ellos, de la grandeza del imperio, de sus conquistas y hazañas» (8). Recuerda también el

---

(6) *Historia del Nuevo Mundo,* libro XIV, cap. XIV.
(7) *Crónica del Perú,* Primera Parte, cap. LXV.
(8) Garcilaso Inca de la Vega: *Comentarios reales de los incas,* Primera Parte, lib. II, cap. XXVII.

Inca, y participando de la nostalgia de los suyos, que «con la memoria del bien perdido, siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto diciendo: "Trocósenos el reynar en vasallaje"» (9).

A los veinte años viaja a España y vive en la casa de su tío paterno Alonso de Vargas, participa luego en la campaña de Italia en 1564 (y en esta época debió comenzar su afición por el italiano) y en la de los moriscos, en 1568. Retirado de la carrera militar, en la que alcanzó el grado de capitán, y habiendo heredado la fortuna de su tío don Alonso, se dedica a la literatura. Su primer trabajo es la traducción del italiano al español de los *Diálogos de Amor de León Hebreo*; escribe en el título de la obra que es traducción de «Garcilaso Inca de la Vega, natural de la gran ciudad del Cuzco, cabeza de los Reynos y Provincias del Perú. Dirigidos a la Sacra Católica Majestad del Rey Don Felipe Nuestro Señor»; fueron publicados en casa de Pedro Madrigal el año MDXC.

Con los recuerdos de su infancia en la casa materna, pues «guardaba mucho mejor lo que vio en la niñez que lo que pasó en mayor edad», la correspondencia que con sus parientes sostuvo en el Cuzco y la lectura de las crónicas del padre Acosta, Blas de Valera y López de Gomara, entre otros, compuso su obra. La más importante de todas es *Los comentarios reales de los incas,* cuya primera parte se publicó en Lisboa el año de 1609 y la segunda póstumamente en Córdoba, en 1617, ciudad donde murió el autor el 24 de abril de 1616.

Aunque como historiador Garcilaso ha recibido duras críticas por su afán de presentar a los incas por el lado más favorable y cristiano, su valor literario siempre ha sido universalmente admitido; ya Antonio de Solís decía al respecto: «Tan suave y ameno, según la elegancia de su tiempo, que culparíamos de ambicioso al que intente mejorarle» (10). De *Los comentarios reales...* citamos la leyenda que es también argumento del poema quechua que el padre Blas Valera tradujo al latín:

Pulcra ninpha
Frater tuus
Urnam tuam
Nunc infrigit...

La transcribimos textualmente:

«Dicen que el hacedor puso en el cielo una doncella, hija de un rey, que tiene un cántaro lleno de agua para derramarla cuando la tierra la ha menester, y que un hermano della la quiebra a sus tiempos, y que del golpe se causan truenos, relámpagos y rayos. Dicen que el hombre los causa porque son hechos de hombres feroces, y no de

(9) *Ob. cit.*
(10) ANTONIO DE SOLÍS.

mugeres tiernas. Dicen que al granizar, llover y nevar lo hace la doncella, porque son hechos de mas suavidad y blandura, y de tanto provecho» (11).

Mientras que la primera fábula es el relato de una catástrofe sucedida en tiempos pretéritos, esta segunda es más bien el intento de explicarse los fenómenos naturales, aunque de una manera más poética que científica (y en este sentido la cita Garcilaso, como prueba del quehacer literario de los incas). Sin embargo hay en el texto algunos conceptos que nos dan ciertos rasgos esenciales de la mentalidad quechua.

1.° El concepto de Hacedor: En la religión de los antiguos peruanos podemos distinguir los principios teóricos de los amautas o sabios, de las creencias y ritos del pueblo común frecuentemente supersticiosos. A los primeros pertenece el concepto del Hacedor, de su autenticidad no cabe duda por hallarse citado en casi todas las crónicas que trataron de la religión de los incas. Así, el jesuita autor de la relación *De las costumbres antiguas de los naturales del Perú* nos dice al respecto: «Creyeron y dijeron que el mundo, cielo y tierra, y sol y luna, fueron criados por otro mayor que ellos: á este llamaron "Illa Tecce" (12). Luego traduce "Teccec" por "principium rerum sine principio"» (13). Cristóbal de Molina también cita el mismo vocablo y le da la traducción de Incomprensible Dios, y copia en la lengua nativa varias de las invocaciones que se hacían al Hacedor:

> «¡O Hacedor! que estas en los fines del mundo son ygual, que diste ser y ualor a los ombres y dijiste sea este hombre y las mugeres sea esta muger...»

2.° Desconocimiento de la idea de causalidad: No llegaron los incas a explicarse los fenómenos naturales ni a intuir la idea de causalidad; en su concepción del mundo se suceden el mito y el antropomorfismo, lo cual bien denota una mentalidad bisoña en el proceso de razonar.

3.° Diferencia entre el conocimiento moral y el científico: Aunque no tuvieron los incas una ciencia teórica física, lograron una extraordinaria concepción del hombre y de la naturaleza humana: lo prueba el hecho que fray Domingo de Santo Tomás, quien compuso el primer vocabulario quechua-español, pudo encontrar en la lengua nativa palabras que expresaban los principios morales y las ideas religiosas de Occidente. Ejemplos: Mochaña, adoración a Dios. Camaquec, o ánima por

(11) Garcilaso de la Vega: *Comentarios reales de los incas*, Parte primera, libro II, cap. XXVII.

(12) Anónimo: *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú cerca de la religión.*

(13) *Ob. cit.*

la que vivimos. Como también los defectos morales: Tumbac, calumniador. Apposcachac, o vanagloria, etc. El mismo Garcilaso, tan propenso a destacar los aspectos positivos de los incas, dice de ellos: «Sólo en la filosofía moral se extremaron, así en la enseñanza de ella como en usar las leyes y costumbres que guardan» (14).—JAVIER I. NÚÑEZ *(Bowling Green University. Romance Languages. OHIO, 43.402. U.S.A.)*.

DIECISEIS IDEAS SOBRE UN ARTISTA DE IDEAS

Gustavo Torner ha nacido, en Cuenca, en 1925; reside en su ciudad natal desde 1953, estando a su cargo la conservación del maravilloso Museo de Arte Abstracto de las Casas Colgadas. Su obra se ha articulado en una serie de actividades diversas: ha realizado obra gráfica, libros, tapices, escenografía teatral, diseño industrial; en sus dos últimas apariciones en Madrid ha ofrecido dos facetas de su arte totalmente distintas; en primer lugar en la Sala Edurne, unos encuentros del dibujo con el espacio que representaban valiente y valioso intento de delimitar lo que representa el clasicismo en nuestro tiempo. En la segunda ocasión, en la Galería Juana Mordó, su arte se ha mostrado mucho más diverso, ambicioso y variado, presentando una serie de «Homenajes» a hombres que han sido que son y una peculiar ordenación del espacio pictórico, titulada «Las reglas del juego»; con ello un importante experimento escultórico, «Relación de densidades», y otra experiencia plástica notable, titulada «Desarrollos imaginarios».

Torner cuenta en su haber con una serie de integraciones arquitectónicas, realizadas dos de ellas con motivos conmemorativos y expositores y acomodadas otras en locales de viviendas. Cada exposición y cada obra de este artista múltiple de facetas, pero uniforme en el hacer, constituye un reto al pensamiento y una tentación para la inevitable atracción dialéctica de las palabras. Intentemos responder a uno y otra.

I. EL PINTOR DE CUENCA

Muchas veces habíamos visto pintores en las laderas de los ríos conquenses intentando retratar las paredes vertiginosas, las casas abismales, los árboles funámbulos y el conjunto atropellado y tremendo del hombre y la naturaleza, repartiendo un espacio que casi no existe.

(14) GARCILASO DE LA VEGA: *Comentarios reales de los incas*, Parte primera, libro II, cap. XXVII.

Siempre nos había parecido que la ciudad quedaba sin reflejos ni retratos, aunque el pintor congregara ocres, verdes, azules y sienas, según le inspiraba su vista muchas veces engañosa.

Ya en la exposición de la Galería Edurne, Torner se presentaba como un pintor habitual y habitante de una ciudad vecina del abismo; artista en equilibrio, en esa difícil posición humana marcada por la pérdida de la estabilidad y por la constante sabiduría de volver a hallarla, más abajo o más arriba, de donde se perdió.

Posteriormente, en la exposición de la Galería Juana Mordó, la intuición anterior se hace evidencia, Gustavo Torner es el pintor de Cuenca; sólo en una realidad de habitación y geografía comparable a ésta puede nacer su idea de que el equilibrio, como la verdad y como la belleza, puede encontrarse en cualquier lado, su hallazgo, fresco y espléndido de una posición reencontrada a cada momento y la serenidad con que agradece el don que le ha sido dado.

II. El artista intelectual

El deporte que apasiona a los españoles, por mucho que se afanen promociones y propagandas en ofrecernos otro, es el de desposeer de valor a sus compatriotas y a sus contemporáneos, el de negar un mérito o silenciar un elogio.

En este sentido nadie como Torner para facilitar que los demás se desentiendan de él, valorando su trabajo muy por debajo de lo que se merece; su propósito de pintar al ritmo y la exigencia del pensar ofrece un pretexto óptimo al espectador o al crítico ibérico para eludir cualquier otra toma de posición ante su obra, afirmando: «Es un artista intelectual».

Pero hay que observar el hecho a todas luces significativo, que es mucho trabajar desde la inteligencia en una época que cada día va renunciando más a ella, que la niega y la contradice, en la que a cada momento tenemos que preguntarnos qué es hoy ya la inteligencia y cuál su responsabilidad. Torner no da concepto, pero sí ejemplo, y aquí uno de sus méritos más indiscutibles, lo que su obra tiene de sugerencia, de profundo testimonio, de tentación de reto y de irreprochable definición.

III. El humanista

Cuando veíamos los dibujos que Torner había tomado prestados a través del tiempo al médico y humanista Vesalio, advertíamos de qué forma tan viva encajaba ese dibujo antiguo en el grafismo moderno, qué mensaje de integración y proximidad, de coordinación, de

ideas y actitudes establecían el médico francés de finales del siglo XVI y el ingeniero español de la segunda mitad del siglo XX.

Indudablemente, y la obra posterior lo confirma, el encuentro entre estos dos hombres, a los que separaban las paredes de los siglos y de sus formas, se hacía en su punto común, en el humanismo. A uno como a otro les preocupa la razón del hombre en su tiempo y hacer de ese dato un elemento valioso para interpretar al hombre en su totalidad; para ello la idea sirve como tema y como sistema, ideas y números, filosofía y matemáticas, escultura, dibujo y pintura son los elementos de una fijación y una interpretación del hombre. El propio Torner lo afirma en unas puntualizaciones que son casi un programa: «Me gustaría poder separar claramente en la obra terminada todo lo que tiene de pura creación humana —de interioridad, de la técnica o artesanía— que la ha hecho posible.» La creación humana es lo interior, el hombre es el contenido; lo artesano, lo manual, se mueve entre dos misterios, es el puente tendido, el intérprete más o menos acertado entre el espíritu creador y la materia que vive nueva existencia al recibir la creación. La mano del hombre provocando, e incluso exacerbando el misterio. Este es el gran tema del humanismo moderno. Fue también la gran preocupación de Vesalio. Torner la cuenta y la recuenta en cada una de sus obras.

IV. La civilización del signo

Algunos artistas, unos pocos literatos y críticos lúcidos van denunciando una y otra vez el tremendo cansancio del hombre de nuestro tiempo, el que produce la retórica. Por una parte el diseño, las nuevas formas de expresión publicitaria, el arte moderno en todas sus formas y dimensiones, nos anuncia que estamos pasando de una civilización de la composición a una cultura de la imagen, y de ésta a una civilización del signo.

El arte ha sido, en primer lugar, respuesta del hombre ante la naturaleza y su misterio; más tarde, sugerencia para hacer participar a otros hombres de los mismos convencimientos poseídos por el artista o por su grupo social. Nuestra época ha hecho del arte un medio de comunicación, y éste, lógicamente, tiende a sintetizarse, al hacerse más fácilmente inteligible, más escueto, más exacto. No es excesivo afirmar que el arte es un idioma, algo que está para ser pensado, para ayudarnos a entender lo que nos rodea y a entendernos entre los hombres, de aquí el valor del signo, su interés y su poderosa fuerza expresiva.

A esta lección, Torner la llama «Las reglas del juego», la mayor expresividad, la mayor fuerza de comunicación y significado, tal y

como la quiere su autor, con una gran economía de medios que al mismo tiempo permite potenciarlos al máximo.

V. El retorno al símbolo

Pero esta llegada al mundo del signo tiene un camino, el artista lo sabe, lo demuestra en dos «Homenajes», tan distintos que nadie puede negar su parecido, o tan idénticos que no se puede obviar su diferencia. Son el homenaje a Quevedo y el homenaje a Paolo Ucello.

Quevedo es una llamarada que vuela en medio de una negrura absoluta, una negrura española y, por tanto, consciente y deliberadamente negra. Ucello es un ala que cae sin dolor ni ruptura, sin renunciar a la gracia, en un fondo blanco que no sabemos si canta como los corazones de los vencedores en la batalla o si llora a los muertos sin luto ni aspaviento.

Toda la obra de Torner puede encerrarse en estos dos símbolos, se vive y se arde allí donde la providencia nos coloca, sin lamentación ni desistimiento, como Quevedo, vibrante chispa luminosa en un mundo de luto. Y también es necesario aprender a volar, a caer incluso sin renunciar a la belleza ni a la armonía. Hay en estos dos cuadros un gran dolor y una gran alegría; el dolor recuerda el gesto entero y magnífico de los caballeros castellanos que guardan todavía las tablas del sepulcro de Mahamud en el Museo de Arte de Cataluña. Dolor expresado con la mayor y mejor de las serenidades. La alegría por su parte es como la expresión entera e indefinible de encontrar en cada momento la existencia y sus razones más fundamentales.

VI. El homenaje desde el objeto

¿Qué sentido tienen estos «Homenajes» de Torner? El autor confiesa, a partir de sus coordenadas ideológicas, su interés por: «el prerenacimiento italiano, el renacimiento alemán, el realismo español, algún manierista, el barroco, algunos románticos, el cubismo, Mondrián, el dadaísmo, el surrealismo y el informalismo, la actualidad y, sobre todo, el futuro». Este planteamiento reflexivo de preferencias e intereses se corresponde con el ansia infantil y mágica de otras épocas de colocar en la pared la efigie de alguien cuya obra nos sugiere, nos condiciona o nos modela.

Tradicionalmente, el homenaje es algo declamatorio. Torner es absolutamente lacónico; el homenaje pertenece a épocas más confortables, Torner lo reclama para una era radicalmente inconforme. El homenaje era una desfiguración y una exaltación sentimental y exagerada; Torner le presta dimensión nueva con su conocimiento exacto del

valor, de lo real y lo ideal. Un nivel, un minúsculo nivel de burbuja le sirve para rendir homenaje a un arquitecto, porque el objeto está tan próximo al hombre como prolongación de sus manos, sus ojos y sus oídos, que muchas veces es.

Hace algunos años que el pensamiento está buscando nuevas dimensiones en el encuentro de las personas con las cosas; para el artista, el objeto es el gran testigo del hombre, el compañero de su desvelo, el verificador de su éxito; por ello su homenaje se realiza, no desde la reproducción de la efigie barbuda y prócer, sino desde la recepción amorosa del objeto que fue testigo del amor del hombre a lo que hacía.

VII. Las matemáticas como explicación

Dice el artista: «Técnicamente me interesan en especial: ... las matemáticas, como uno de los fundamentos para la explicación del mundo y su orden... También el que no lo puedan explicar del todo, como en el arte.»

El hecho de que las matemáticas lleguen casi a las fronteras de lo inexplicable, mientras que por otra parte todo lo que no se puede explicar encuentra su razón en las matemáticas, nos sirve para afirmar el carácter profundamente real de la obra de Torner. En la que el número puede explicarnos sus misterios de proporción, en donde relaciones y reglas nos dicen mucho más sobre su dimensión y sentido de obra bien hecha que muchas afirmaciones y palabras.

VIII. El escenógrafo

Torner ha trabajado la escenografía teatral; unos diseños evidencian su paso por esta preocupación; en ellos vemos unirse los matices oscuros y claros con los estados de ánimo y con las vicisitudes de la acción. El pintor que es también escultor y que lleva a todas partes la servidumbre y la grandeza de una sólida profesionalidad en el conocimiento del número y del hombre, va a la escenografía, conocedor de que la dicha y la desgracia son algo más que manifestaciones de psicología, son, por el contrario, condicionantes psicológicas.

En su estudio escenográfico hay también una profunda dimensión escultórica y un sentido claro del personaje como objeto. Aun incompleto, el somero tratamiento de decorados y trajes escénicos nos revela cómo es posible a un artista abordar con brillantez y eficacia territorios de la actividad humana aparentemente tan contrapuestos e incluso dispares. El secreto está en que aunque la expresión sea múltiple, el arte sólo es uno, y el mismo sentido de proporción, el amoroso estudio

numérico y estético que produce una escultura, sitúa acertada y proporcionalmente a un personaje ante la atención del espectador.

IX. El colaborador del espacio arquitectónico

Una escultura en un centro de comunicación por satélites de la provincia de Madrid y un sistema de ordenación de la entrada de un edificio de viviendas en la capital de España son por ahora las integraciones arquitectónicas de Gustavo Torner; en ellas hay también una gran lección intelectual y estética, articulada en dos fórmulas distintas.

Por una parte, Torner enseña cómo la yuxtaposición de elementos diferentes no producen contraste, sino una clara idea de unidad, elaborando diversas formas en una relación muy directa con los elementos formales y conceptuales de la arquitectura, va a dar lugar al planteamiento de una estrecha relación, de una «integración» entre objetos, técnicas y materiales aparentemente distintos.

Por otro lado, estas fórmulas aparentemente inhumanas, producto de una lucubración intelectual, son, en realidad, dimensiones y módulos del hombre. No hace falta que el número nos diga si están sujetas o no a reglas áureas o a otro tipo de cánones matemáticos; destinados al vivir y al trabajar del hombre, transmiten una profunda y serena inquietud de humanidad.

X. El creador de monumentos

En la Sierra de los Barrancos, en Cuenca, Torner ha erigido un monumento conmemorativo del VI Congreso Mundial Forestal. El monumento es escueto, un cubo formado por sus aristas encerrando en su interior otro de estructura metálica suspendido más o menos en el centro de la figura que marcan las escuadras.

Lo más importante, lo definitivo de esta creación, estriba en los elementos utilizados; para conmemorar un acontecimiento el artista no convoca a la piedra y al gesto, no hilvana aluviones de palabras en largos letreros de bronce, llama en su auxilio al viento y a la luz, los apresa en el misterio indescriptible de la trampa que los ha tendido y ellos hacen el resto.

XI. El homenaje a Robert Oppenheimer

En la obra de un artista en el que no se presenta nada que no haya sido minuciosamente reflexionado, es difícil señalar que puede ser lo más o lo menos representativo. Casi parece aventurado decir

que el homenaje a Robert Oppenheimer, en el que el autor ha reunido una estructura de plexiglás, para facilitar sobre ella una forma específica de integración luminosa, enmarcándolo todo en un viejo marco de madera castellana.

¿Qué significa este homenaje y su especial disposición? La lección se hace evidente, al recordar al sabio, padre de nuestra era y, lo que es más dolorosamente importante, de las que inmediatamente van a sucederla, la tarea se hace clara, hay que construir el futuro sin desechar los materiales del pasado, hay que contribuir a hacer un mañana que tenga todo lo que existe de positivo en el hoy, pero donde no falte en serenidad, firmeza y sujeción, la sombra de un ayer que en su mejor esencia ni se quema ni se extingue.

XII. La vista y el pensamiento

En el repertorio de personas, a cuyo recuerdo rinde homenaje el artista, no podría faltar el gran explorador del inconsciente que fue Jung, cuyo nombre y obra da lugar a que se nos ofrezca uno de los trabajos más inquietantes, y al mismo tiempo más sugestivos, jugando con un cajón de madera, plexiglás, espejos y una estructura de acero, se nos ofrece aparentemente un engaño para la vista; en realidad, una gran lección sobre dos operaciones cada vez más difíciles: mirar y pensar.

La obra de Torner no es el *Trompe l'oeil* ocasional que aspira solamente a provocar una sorpresa, sino, por el contrario, la invitación a reflexionar sobre el texto y el contexto de las apariencias y sus limitaciones en un mundo que exalta las superficies, pero que ofrece también decididas e insospechadas profundidades.

XIII. El heredero del tiempo

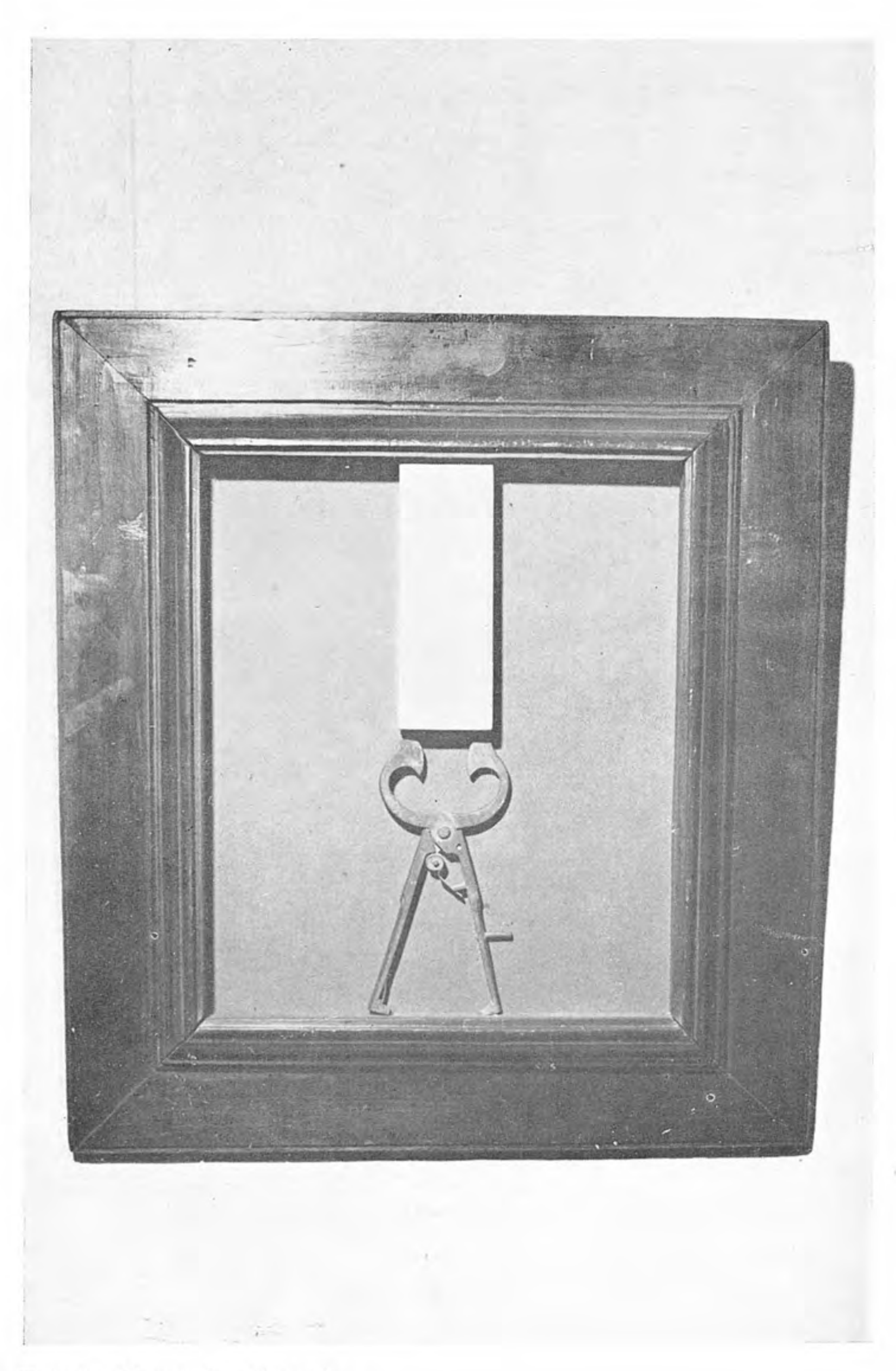
El hombre contemporáneo es el heredero del tiempo; éste es su caudal y también su legado inexorable; tiene que enseñarle en qué medida el tiempo no es una categoría fija, sino un proceso acelerable. Sin un sentido claro de diferenciación de nuestro tiempo como medida y cauce con relación al valor del tiempo en otras épocas históricas, el hombre queda fuera de la contemporaneidad.

Gustavo Torner lo sabe, por eso hay en él un tratamiento distinto del espacio y de la obra, según se refiera a unas u otras etapas históricas; no es lo mismo evocar a Galileo que a Schoenberg, dado que en la época de uno y de otro las relaciones del hombre con el tiempo eran total y acusadamente diferentes, mientras que en un caso la

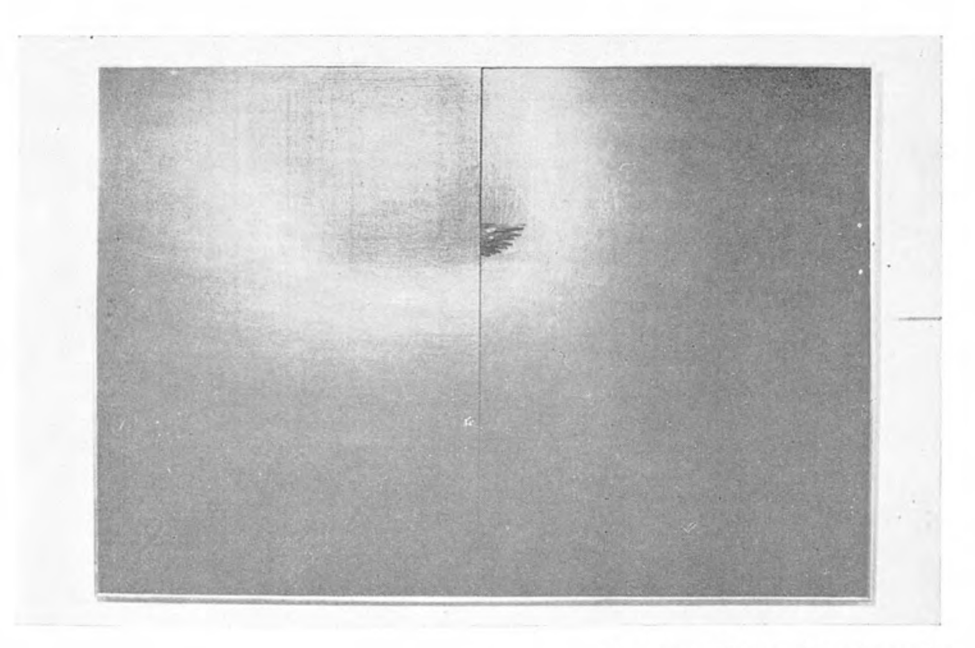
TORNER: *Homenaje a Ingrès*



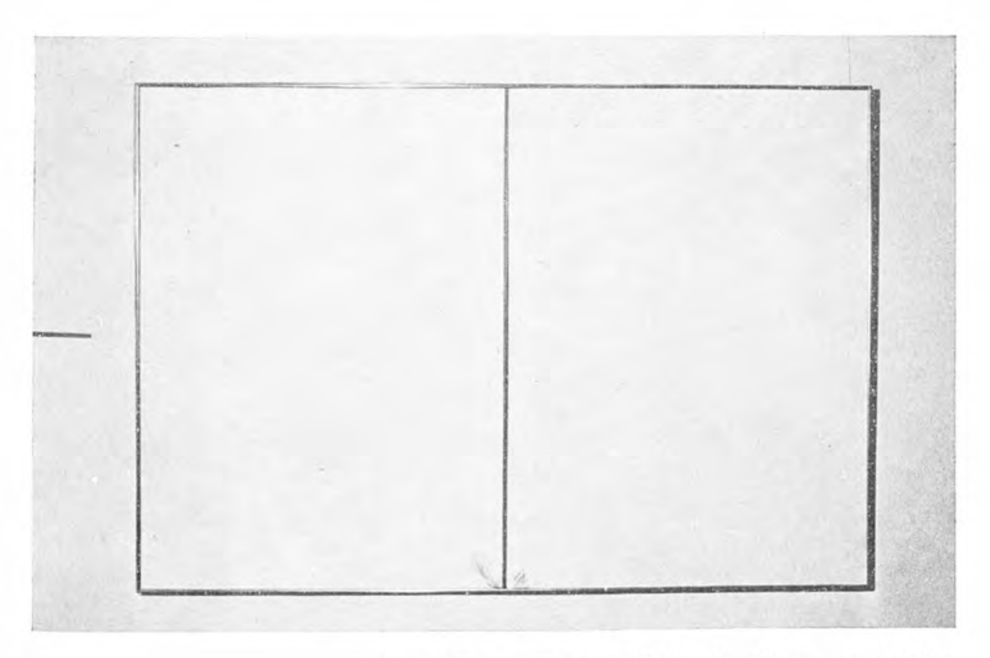
TORNER: *Homenaje a Jung*



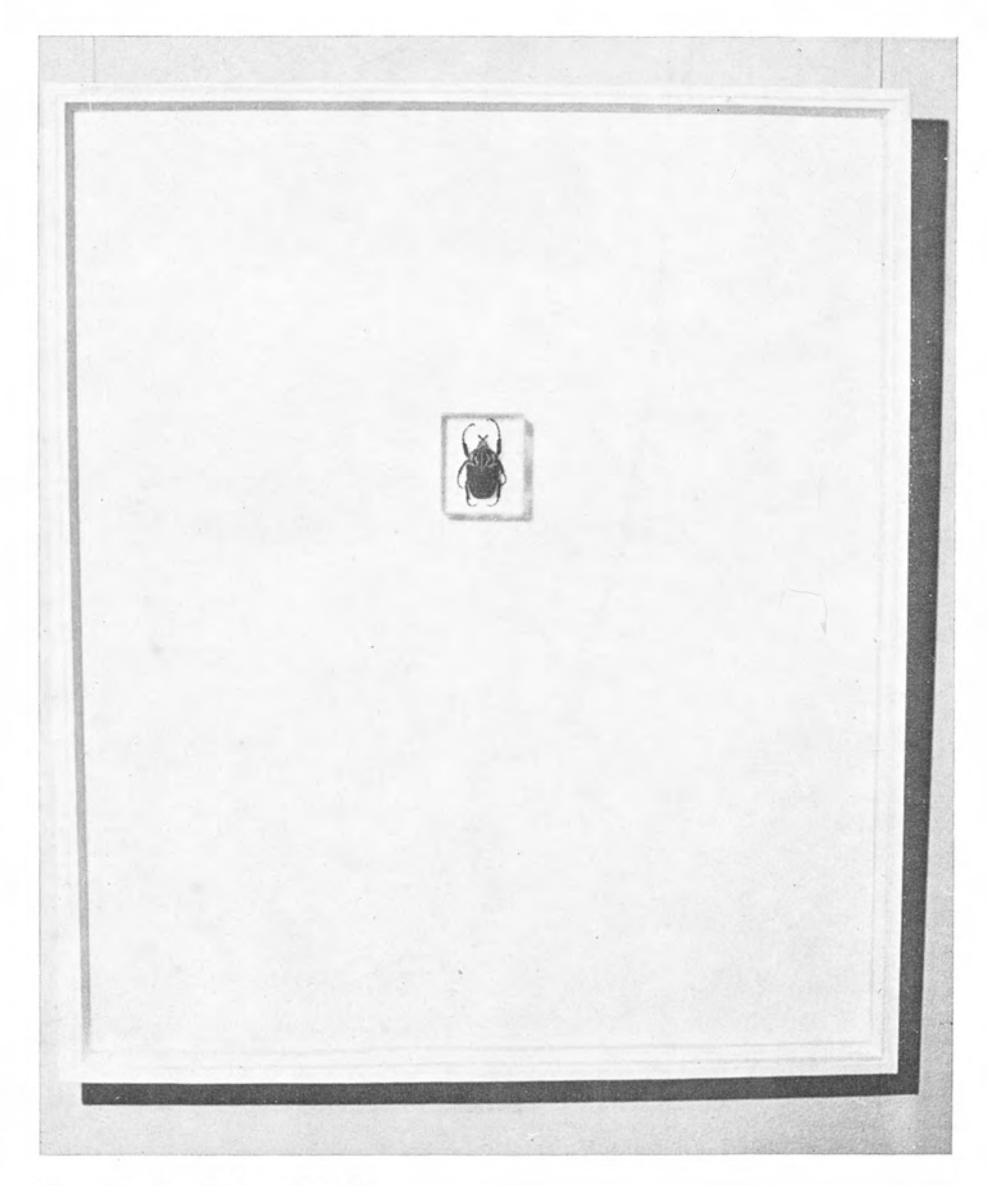
TORNER: *Homenaje a Cranach*



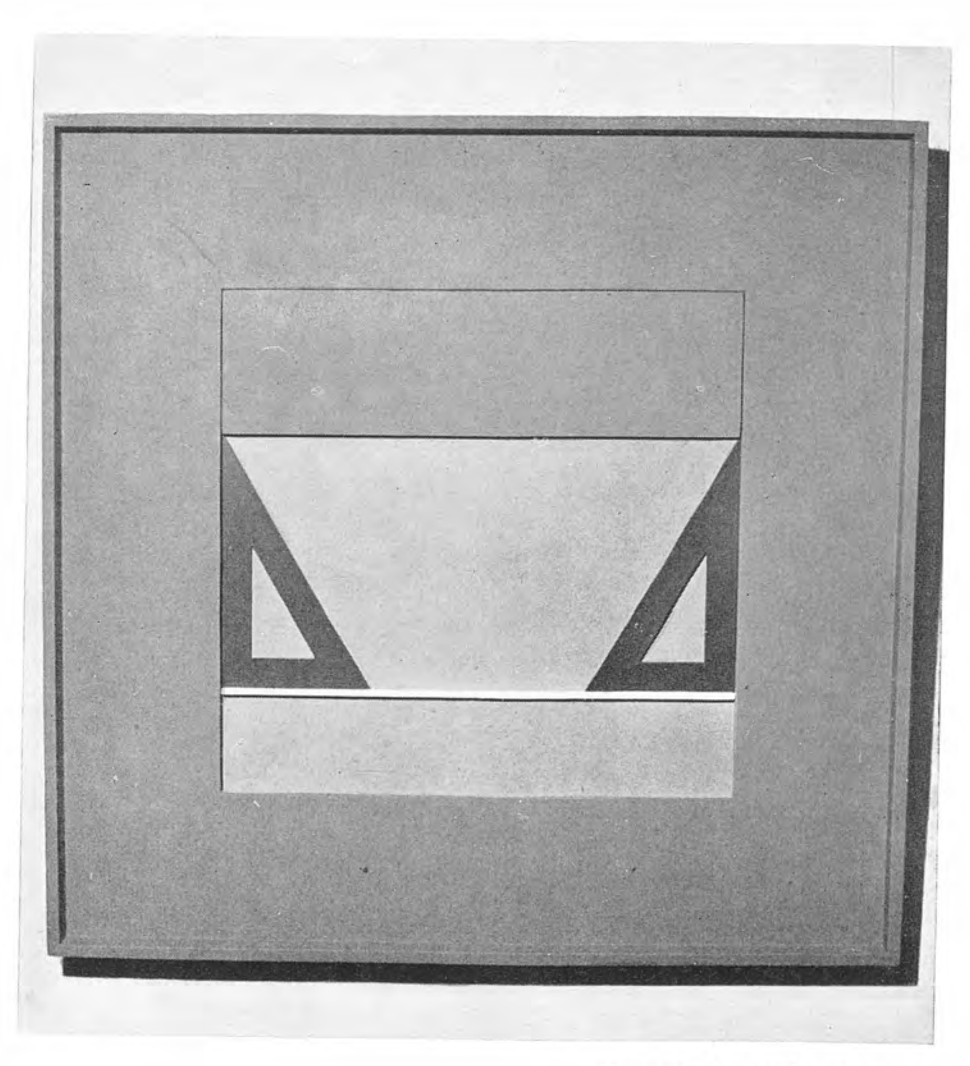
TORNER: *Homenaje a Quevedo*



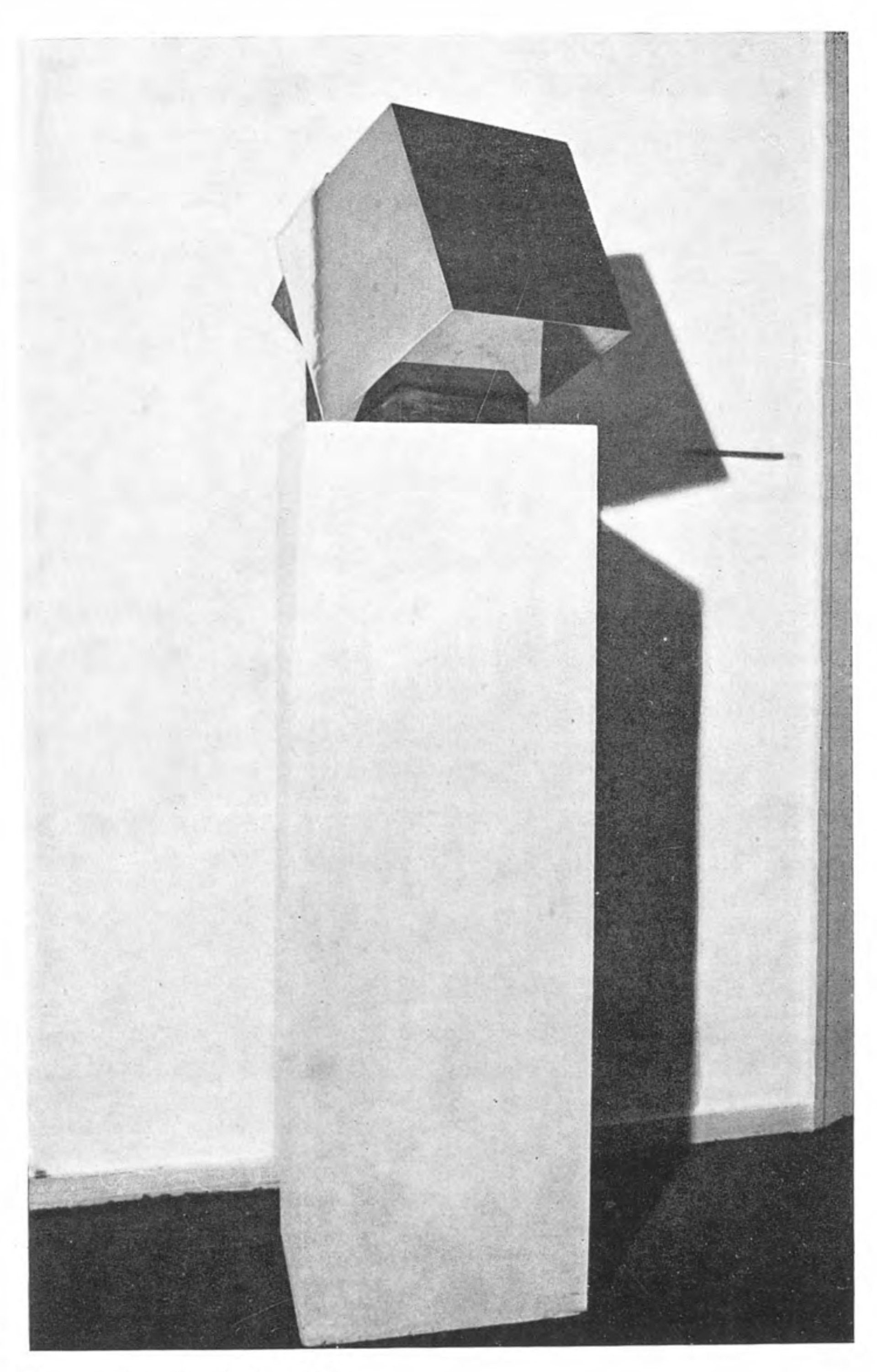
TORNER: *Homenaje a Paolo Viccello en sus batallas*



TORNER: *Homenaje a Darwin*



TORNER: *Las reglas del juego*



TORNER: *Relación de densidades*

civilización es integración de tiempo y hombre en los mismos niveles de conducta y pensamiento, en otro la civilización es apenas un destello en un tiempo convulsamente acelerado.

XIV. La humanidad del instrumento

Aún nos deparan más encuentros las obras de Torner, prometedoras de un largo diálogo, de una plácida inquisición y de una ininterrumpida serie de hallazgos. Vamos a detenernos ante su homenaje al pintor Lucas Granach; en él, como en otras creaciones, un marco antiguo separa la convivencia de una lámina rectangular de plástico de gran elocuencia, luminosa y cromática, y una herramienta.

Es significativo que el artista que se ha confesado deseoso de separar la creación de la artesanía sepa rendir un homenaje de esta guisa a un pintor en el que de manera excepcional se equilibran los impulsos creadores y las técnicas realizadoras, y para ello, como símbolo vital y a la vez valeroso del esfuerzo artesano, esta herramienta, que en su ineludible presencia objetiva está entonando un canto al hacer.

XV. La técnica como profecía

Uno de nuestros escasos descubrimientos modernos es el del valor profético de lo histórico; hoy podemos repetir con un poeta próximo que nuestra única profecía es la memoria. Aun cuando nuestro mundo histórico sea biológica y expresivamente distinto a los anteriores, todavía existen bases de vinculación, formas desde las que encontrarse y afirmarse.

Para Torner nuestra memoria es técnica; una tempestad de procedimientos, de datos, experiencias y descubrimientos se sintetizan, se humanizan en el alambique de la inteligencia y se ponen al servicio de un quehacer.

En una era en la que llega incluso a pensarse que los factores técnicos y los culturales se oponen en planos diferentes, en la que incluso se llega a hablar de una cultura «humana», en contraposición a una cultura «técnica», Torner da su versión escueta: no hay técnica sin humanidad, ni progreso humano sin desarrollo técnico; la técnica es la profecía de nuestra perpleja humanidad.

XVI. Arte de avanzar

Preguntémonos por último, ¿es el arte de Torner un arte de vanguardia?

Quizá un arte que nos aclara lo que representa y significa la vanguardia; sus obras expresan un decidido propósito de avanzar, pero

en el sentido más noble de la expresión. Ya no se trata de conmover y de asustar los convencionalismos de un público burgués, valorando hasta cuánto puede llegarse en audacia y violencia ante el temeroso retroceso de espectadores y artistas tradicionales. Se trata, por el contrario, de avanzar, esto es, de descubrir cuántas y cuáles son nuestras fronteras, de identificarlas no como límites, sino como puntos de partida, de progresar desde ellas, y para esto, anteriormente perfeccionarse.

Nuestras fronteras son la inestabilidad y el desequilibrio, la violencia y el erotismo; limitamos con ellos, nos atacan en la medida en que nos hacemos víctimas pasivas de su impacto, estamos renunciando a la gloria difícil de la condición humana. Nuestras fronteras son los tópicos y los gestos, la palabra que se ha quedado vacía de la idea que contenía y que se sigue repitiendo por inexorable mecánica. Vanguardia es hallar la firmeza de un equilibrio clásico y mantenerse en él; hacer y vivir, arte con los elementos indispensables, arte del aire y de la luz, del claroscuro y la tiniebla, como hicieron los mejores barrocos; arte de limitar hasta extremos increíbles la diferencia fundamental entre el fondo y la forma, como marcaron los clásicos. Esto es arte de vanguardia en nuestros turbulentos y acongojados años sesenta; Gustavo Torner lo vive, lo practica y lo demuestra.—RAÚL CHÁVARRI *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

UNION SOVIETICA: LA LUCHA DE UN POSIBLE «NUEVO CINE» CONTRA LA CENSURA

Acabada la segunda guerra mundial, la política de la Unión Soviética se centra, principalmente, en las relaciones con los seis países y la parte oriental de Alemania, que, a su final, ocupa el Ejército rojo. La postura de los soviéticos ha variado mucho desde el momento de la revolución en octubre del 17: han ocupado el poder, pero han burocratizado la revolución. La férrea disciplina centralista, que se impone desde que en 1927 el poder comienza a estar en manos de Stalin, en el 39 había alcanzado uno de sus más altos niveles; pero durante la guerra, lógicamente, se resquebraja y, a su final, Stalin, amparándose en el cansancio de las masas y en los brotes de nacionalismo que provoca el triunfo, consigue, fácilmente, restablecerla y fortificar el aparato burocrático que lleva consigo, diciendo que la considera necesaria para reconstruir los daños causados; de forma que el mundo comunista vuelve a estar controlado desde Moscú por Stalin.

Los países ocupados al finalizar la guerra son de muy distinta naturaleza, han pasado por muy diversas circunstancias durante la contienda y tienen un pasado con muy peculiares características. Pero en todos ellos el proceso desarrollado, por la influencia colonialista de la URSS, durante la posguerra tiene unos elementos comunes; unicamente en la zona de ocupación de Alemania tiene, en los primeros años, un carácter algo distinto. Al ser invadidos por los nazis durante el período 1941-44 son tratados como pueblos inferiores, teniendo como únicas salidas los más duros castigos o la colaboración. Salvo Polonia, que se rebela y es arrasada, los restantes países acaban, antes o después, por pactar. Pero como consecuencia de esta situación se crean unos grupos de resistencia, de marcado aire marxista, y nacen unos jefes que, al finalizar la guerra, tratarán de canalizar los movimientos revolucionarios.

El primer suceso que revela claramente que, más que el restablecimiento de la disciplina resquebrajada, Stalin está comenzando una nueva etapa de fuerte represión es cuando, en mayo del 46, contrariamente al fomento que en un primer momento se había hecho del sentimiento colectivo de victoria, el general que había conquistado Berlín, hasta ese momento héroe nacional, es destinado a una insignificante guarnición de provincias. Comienza así Stalin la depuración del ejército, una larga cadena de juicios en los que la acusación, invariablemente, consistía en los diversos grados de contaminación ideológica a que habían llegado durante la guerra, de los que nace una larga lista de acusados de colaboracionismo que son deportados a los campos de trabajos forzados de Siberia.

Paralelamente, en las antiguas repúblicas de Polonia y Checoslovaquia, en las ex monarquías balcánicas —Bulgaria, Rumania y Yugoslavia— o en el antes reino vacante de Hungría se dan, con distinta intensidad y de diversas formas, los primeros choques entre los jefes locales de la resistencia y Stalin. Durante un primer momento el Ejército rojo había, claramente, favorecido la actividad de los partidos comunistas locales, estrechamente ligados a los grupos de resistentes, pero pronto se puede observar que únicamente se promocionan aquellas actividades que favorecían directamente los propósitos de los soviéticos para la creación de un socialismo burocratizado y dirigido desde Moscú por Stalin; intenciones a las que, por un lado, se oponen los conservadores y, por otro, los revolucionarios locales.

Stalin crea una fórmula, denominada «Democracias populares», para controlar estos países en los primeros años de posguerra; son unos regímenes de transición, con unos gobiernos de coalición, que evolucionarán muy rápidamente. A través de estos regímenes, en un

principio democráticos, más proletarizados que las democracias populares occidentales, especie de «Frentes Populares», con un carácter claramente de izquierdas, donde, desde un primer momento, los comunistas controlan las fuerzas revolucionarias, los soviéticos presionan para que se realicen reformas agrarias, principalmente en las zonas donde existían grandes propiedades, fomentan y dan créditos para que comience la industrialización, y empiezan a eliminar a los fascistas y colaboracionistas. Pero si con estas medidas las fuerzas revolucionarias de los diversos países están de acuerdo, pronto se advierte que los anhelos de los jefes locales por construir un socialismo espontáneo y democrático son irrealizables por chocar directamente con la concepción stalinista, por la que ha de ser ortodoxo e impuesto desde Moscú.

Estos choques tienen en cada país muy distintas características. Los extremos son Polonia y Yugoslavia, donde no se llega a poner en práctica la fórmula de las «Democracias Populares», y la zona de ocupación de Alemania por su muy particular situación. En Polonia porque el grupo comunista sabe que no tiene el apoyo popular y se deja ayudar directamente por el Ejército rojo, sometiéndose desde un primer momento a Moscú; y en Yugoslavia porque el mariscal Tito cuenta, desde el comienzo, con el apoyo popular y tiene en sus manos el control de la situación, consiguiendo prescindir completamente de los soviéticos. Mientras, en Alemania, las zonas de ocupación francesa, inglesa y norteamericana se han unido para crear la República Federal Alemana, continuando la ocupación soviética del resto del antiguo territorio alemán. En los restantes cuatro países se sigue un camino paralelo: a la colectivización de la agricultura y la incrementación de la industria —llegándose en algunas zonas a un aumento de producción del 100 por 100—, acompañada de la pérdida de la libertad política, siguen la eliminación de los jefes de los partidos de oposición, los altos cargos de la Iglesia y los jefes de los partidos comunistas locales. Las bases de las acusaciones, por las que ocurren estas eliminaciones, son siempre, aunque en distinto grado, el desviacionismo ideológico que se había creado durante la guerra; apoyándose, en el caso de los dirigentes locales, en los peligros del desviacionismo nacionalista. Con las jerarquías eclesiásticas se tiene especial cuidado de no atacar la religión sino, únicamente, a la autoridad religiosa basándose en su comportamiento personal, por lo general claramente colaboracionista, desarrollado durante la ocupación nazi. En Polonia, país profundamente católico, no se llevan a cabo las purgas entre las jerarquías eclesiásticas, entre otras razones por su no-colaboración, por ello cuando el proceso de destalinización lo permita, en el 56, ayudarán

positivamente a los dirigentes comunistas nacionales para lograr la autonomía. Finalmente, en mayo del 49, la zona alemana de ocupación soviética se convierte en la República Democrática Alemana, poco después de que se hubiese provocado la definitiva ruptura entre las dos Alemanias al ser elegido el primer gobierno de la posguerra en la República Federal Alemana.

En los años siguientes la URSS trata de solidificar el nuevo imperio económico que ha creado con la captación de estos siete países. En el verano del 47 se opone a que las «democracias populares», concretamente Checoslovaquia y Polonia, que estaban dispuestas a aceptar, participen en la ayuda del Plan Marshall. En el 48 Yugoslavia será expulsada del bloque stalinista al no poder ser controlada, pudiendo comenzar a realizar sus propios objetivos socialistas, lo que conseguirá después de unos años en que atraviese una difícil situación económica. En septiembre del 48 el Partido Comunista de la Unión Soviética se reúne para crear un organismo que se encargue de coordinar la ideología y los planes económicos de las «democracias populares». Pero sus funciones duran poco tiempo al comenzar, a finales del 48, la «gran purga», que durará hasta mayo del 53, pasando todo el poder al control personal de Stalin. Un largo número de dirigentes serán ejecutados, a lo que seguirá el imaginario complot de los médicos judíos para asesinar a los miembros del Gobierno, punto de apoyo para el llamamiento de Stalin al antisemitismo y para la ejecución de un buen número de altos jefes comunistas judíos. En medio de esta purga, similar a la del 36-38, comienza en junio de 1950 la guerra de Corea, pasando a depender los países socialistas directamente de Moscú, al ser necesario presionarles para conseguir que aumente la producción de la industria pesada y los productos de consumo. Este largo y ancho período de pesadilla finaliza en 1953 al, por un lado, acabar la guerra de Corea, por otro, morir Stalin en el mes de mayo y, finalmente, anunciarse al mundo que la Unión Soviética tiene la bomba de hidrógeno, pasando a formar parte de las grandes potencias.

La cinematografía soviética, que durante la guerra había llegado a un mínimo de producción —en 1941 se realizan ocho largometrajes para 200 millones de habitantes—, reparó rápidamente los destrozos bélicos en sus estudios y salas de exhibición e intenta volver a su época de esplendor; pero los mejores años de Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, Dziga Vertov, Marc Donskoi y los hermanos Vassiliev quedan lejanos y separados por el fuertísimo control a que, ahora, es sometida la creación artística. En 1946 se publica en *Pravda,* para justificar la prohibición de la segunda parte de *Ivan el terrible,* una dura crítica contra las últimas producciones, especialmente de Eisenstein y Pu-

dovkin, que viene a significar el punto final de esta generación a la que ya no se dejará trabajar con tranquilidad y que, salvo los casos de Dovjenko y Donskoi, que será el único que consiga desarrollar progresivamente su obra hasta la actualidad —a excepción de la prohibición, y posterior destrucción del negativo, por Stalin, de *La ley de la gran tierra* en el 48—, no volverán a realizar ningún trabajo de auténtico interés.

Por el minucioso control y censura a que es sometida la producción —que en el 47 había alcanzado la cifra de 27 largometrajes de ficción anuales— durante estos años de posguerra decrece progresivamente el número de películas que se realizan —17, 16 y 15 largometrajes, respectivamente, en los años 48, 49 y 50, llegando a seis en el 51— así como su calidad. La totalidad de los films producidos en esta época, teniendo como característica común la abundancia de medios con que son realizadas, pertenecen a tres géneros muy definidos: el bélico, el biográfico y el de adaptaciones de obras de los grandes clásicos rusos, por los que se glorifica a alguna personalidad militar de la pasada guerra o a algún famoso intelectual soviético. Esto dio origen a un estilo, muy característico, que, después de la muerte de Stalin, se llamó «del culto a la personalidad», que domina completamente la producción del período stalinista y que sólo ha dado origen a una gran obra, *Ivan el terrible*, de Eisenstein, cuya segunda parte será prohibida y secuestrada durante diez años por la refinada crítica que encierra contra los métodos gubernativos de Stalin. Estas películas están realizadas, las menos, por los restos de la famosa generación del período mudo —Dovjenko (*Mitchurin*, 49) y Pudovkin (*Almirante Nakhimov*, 46) son los que más trabajan— y por una nueva generación que había comenzado con el sonoro, en la década de los treinta, cuyos nombres más significativos son: Boris Barnet (*Las páginas de la vida*, 48), Fridrikh Ermler (*Remolino decisivo*, 46), Sergei Guerassimov (*La joven guardia*, 48), Grigory Kosintzev (*Pirogov*, 47), Vladimir Petrov (*La batalla de Stalingrado*, 49), Ivan Pyriev (*Cosacos de Rouban*, 50), Yuly Raizman (*El caballero de la estrella de oro*, 51), Mijail Romm (*Almirante Ouchakov*, 53), Alexandre Stolper (*La historia de un verdadero hombre*, 48), Mijail Tchiureli (*La caída de Berlín*, 50), Sergei Yutkevick (*Prjevalsky*, 52), que hoy aún continúan trabajando.

El deshielo

En mayo de 1953 muere Stalin, pero serán necesarios casi cinco años para que las consecuencias se dejen sentir y tome cuerpo el proceso de destalinización. Inmediatamente después el poder pasa a manos de Malenkov, Molotov, Beria, Bulganin y Kruŝtchev. El primero en

desaparecer es Beria, que es ejecutado en diciembre, terminando el reinado de la policía secreta, revelándose que el complot de los médicos había sido inventado por ella, al tiempo que se condena el antisemitismo y aumenta la libertad intelectual.

En junio de ese mismo año tienen lugar en la RDA las primeras manifestaciones obreras y en el círculo polar ártico los prisioneros de un campo de trabajo forzado atacan a sus guardianes y se hacen dueños de la situación. Malenkov reprime estas revueltas pero con métodos menos duros que los empleados por su antecesor. En el proyecto del plan quinquenal que hace para el 56-60 daba mayor importancia a los problemas agrarios y a los de la vivienda que a la industria pesada, al tiempo que planteaba el descenso de la presión económica a que estaban sometidos los países socialistas. Pero, considerándose que el proceso de destalinización no podía ir tan deprisa, Malenkov se ve obligado a dimitir en febrero del 55.

En mayo del 55 se firma el Pacto de Varsovia entre la Unión Soviética y los países socialistas. Es un pacto de alianza que nace como respuesta al rearme de la República Federal Alemana y a la creación de la OTAN. Aunque en el pacto de Varsovia los soviéticos siguen teniendo la supremacía, mejoran las condiciones de los restantes países firmantes, existiendo un notable aumento de igualdad jurídica. Yugoslavia es el único país socialista que no firma el Pacto pero, poco después, Kructchev hace un viaje a Belgrado para entrevistarse con Tito, comenzando la reconciliación. En el verano del 56, Molotov, que no estaba de acuerdo con esta medida, dimite.

Esto conduce a que Kructchev quede solo en el poder con Bulganin, último de los viejos bolcheviques, reducido a mera figura decorativa, y a que el 25 de febrero de 1956, en el transcurso del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética detalle, a lo largo de un importantísimo discurso, los crímenes cometidos por Stalin durante los años que estuvo en el poder. A partir de este momento comienza a existir una libertad mucho mayor, tanto intelectual como política. Los jefes de los partidos comunistas nacionales, que tanto habían sido perseguidos y criticados, empiezan a acercarse, en la medida de lo posible, al poder; comenzándose a pensar, en los países socialistas, en la posibilidad de poder construir el socialismo a su manera. Pero esto lleva a los sangrientos sucesos de octubre del 56 en Budapest y Polonia para frenar un deshielo demasiado rápido para los deseos de Kructchev.

La cifra de producción de largometrajes de ficción, que en el 52 había sido de 18, sube a 38 en el 54 y a 85 en el 56, para seguir ascendiendo hasta 135 en el 61, estabilizándose, en años sucesivos, en una

media de 120 anuales. Este es el primer fruto, junto al progresivo incremento de la calidad, del proceso de descentralización, primer paso adelante en la lucha contra el burocratismo que había ahogado al cine durante estos años. La cinematografía pasa a depender del Ministerio de Cultura, los directores de los estudios tienen una mayor, y casi completa, autonomía y la censura abre la mano. Esto permite que una larga serie de diplomados en el VGIK —la Escuela de Cine de Moscú— puedan, finalmente, debutar.

Pero en la larga lista de películas que desde *El 41* (Grigory Tchujrai, 1956), una de las primeras, más famosas y premiadas obras nacidas con el deshielo, hasta *Andrei Rubliev* (Andrei Tarkovsky, 1966), al parecer una de las mejores películas soviéticas pero que hoy continúa prohibida, la gran mayoría realizadas por nuevos realizadores, no se puede encontrar nada equivalente a ese nuevo tipo de cine, a ese «nuevo cine», que a partir de 1959 aparece tanto en Occidente como, con algún año de retraso, en los restantes paises socialistas. Por el contrario, en estas películas soviéticas aparecen las características de un estilo que, al ser impuesto o copiado en esos otros países socialitas, da como resultado las peores y más falsas obras que se realizan en estos años. Es un estilo que podría caracterizarse por dos expresiones: «el héroe positivo», que definiría al protagonista, y «el realismo socialista», que reflejaría el tono y la estructura de las obras.

En el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, realizado en 1934, se define el realismo socialista como: «La representación verdadera de la realidad cogida en su dinámica revolucionaria», por aplicación de la definición de estética marxista de Lenin —«toda obra de arte debe ser reflejo de la realidad»— entendida en su más baja acepción. Y, desde esa misma fecha, con el segundo plan quinquenal, coincidiendo con los comienzos del sonoro, entra en vigor el realismo socialista y, desde entonces, dirige la totalidad de las realizaciones artísticas soviéticas. Pero con el deshielo se agudizan sus defectos pasando a convertirse en un realismo que, por ser excesivamente riguroso en lo particular, pasa a ser un naturalismo que desvirtúa los aspectos generales. Por otro lado se hace un desesperado intento por volver al estilo de la época dorada del mudo, sin considerar que los años transcurridos y la llegada del sonoro no le hacen vigente, teniendo la gran mayoría de las películas soviéticas de estos años una grandilocuencia fuera de lugar que las da un aspecto de falsedad. Finalmente, por influencia del neorrealismo italiano, del que no han sabido ver sus virtudes —una nueva forma de concebir la interpretación, el aprovechamiento del factor interpretación, el rodaje en exteriores, la falta de elementos que dramaticen la historia, etc.— aparece ese sentimentalismo, existente en una


DON QUIXOTE
AFTER CERVANTES
WITH
Nikolai Cherkassov
AND
Yuri Tolubeyev
A LENFILM PRODUCTION


AFTER SHAKESPEARE'S TRAGEDY
WITH
Irina
Skobtseva
AND
Sergei
Bondarchuk
Screenplay
and direction
SERGEI YUTKEVICH
Camera
YEVGENI ANDRIKANIS
A MOSFILM
PRODUCTION
OTHELLO

The Lady with the Dog

AFTER A CHEKHOV STORY

Screenplay and direction IOSIF KHEIFITS

WITH

IYA SAVVINA

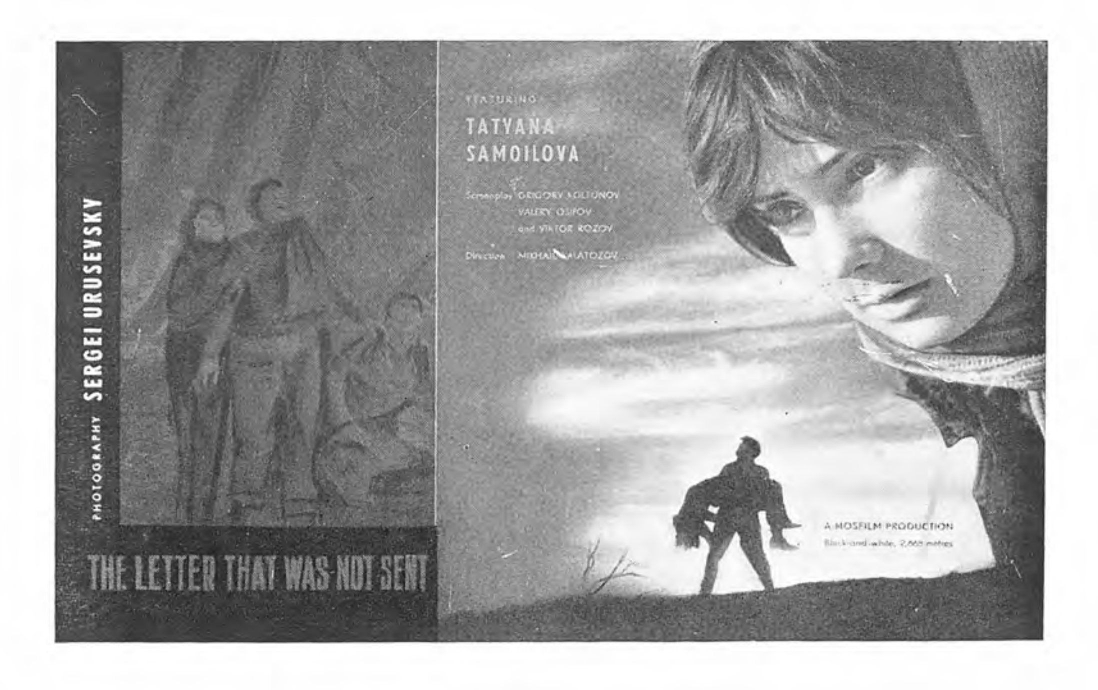
AND

ALEXEI BATALOV

Camera ANDREI MOSKVIN and DMITRY MESHIYEV

A LENFILM PRODUCTION. Black-and-white, 2,450 metres

Winner of the "Best Participation in the Festival" prize for high human values and exceptional quality at the 1960 International Festival in Cannes.



gran cantidad de sus obras, que en su momento no fue completamente advertido, que acaba de enturbiar las historias. En este ambiente se desarrolló el «héroe positivo» que, por un lado, aparece con el mismo orgullo y fuerza de los héroes revolucionarios pero que, por otro, al enfrentarse no con grandes empresas sino con problemas domésticos y amorosos, tendrá ese tono romántico, que es una de las características principales de las obras de este período; será un personaje de laboratorio, químicamente bueno, incapaz de una reacción que no haya analizado previamente y, por lo tanto, falso.

Desde este momento debutan anualmente un número de directores que oscila alrededor de la decena y que, salvo los mejores, pronto serán atrapados por el conformismo de la producción media, y éstos, difícilmente, casi con continuas obstaculizaciones y prohibiciones, conseguirán desarrollar su obra, viéndose obligados a trabajar, la mayoría de las veces, en grandes producciones, que tardan mucho tiempo en realizar, en las que difícilmente pueden expresarse.

En el 53 debuta Vladimir Bassov con *La escuela del coraje;* en el 55 Alexandre Alov y Vladimir Naumov con *Atormentada juventud,* y Lev Kulidjanov que, con Iakov Seguel, realizará en el 57 *La casa donde vivo;* en el 56 Mijail Chveitzer con *Los padres extraños,* Marlen Khutziev con *Primavera en la calle Zarentchnaia* y Grigory Tchujrai con *El 41;* en el 59 el actor Sergei Bondarchuk con *El destino de un hombre;* en el 60 Igor Talankine que, con Georgy Danelia, hace *Serioja,* y en el 61 Andrei Tarkovsky con *La infancia de Ivan.* Al tiempo que realizadores que después de la guerra habían permanecido inactivos vuelven a trabajar, como Lev Arnchtam *(Romeo y Julieta,* 55), Sergei Vassiliev *(Los héroes de Chipka,* 55), Grygory Kozintzev *(Don Quijote,* 57) y Efim Dzigan *(Djambul,* 53). O consagrados, que habían trabajado incansablemente, consiguen realizar proyectos que habían permanecido parados durante años: Sergei Guerassimov *(El Don apacible,* 57), Mijail Kalatozov *(Cuando pasan las cigüeñas,* 57), Iossif Kheifitz *(La dama del perrito,* 60), Yuly Raizman *(El comunista,* 58), Mijail Romm *(Nueve días de un año,* 62), Sergei Yutkevitch *(Otelo,* 56). Mientras que Marc Donskoi, el mejor realizador soviético vivo, convertido en uno de los grandes clásicos, continúa su obra con *La madre* (1954), *Eso se paga muy caro* (1956), *Thomas Gordeiev* (1959), *Buenos días, niños* (1962) y *El corazón de una madre* (1965).

Pero salvo la obra de Donskoi, único superviviente de los grandes directores del período mudo soviético —Eisenstein había muerto en el 48, Pudovkin muere en el 53, Dziga Vertov en el 54, Dovjenko en el 56 y los hermanos Vassiliev en el 46 y el 59—, que al tratar únicamente el mundo precomunista o el rural consigue sobreponerse, en gran me-

dida, a las censuras políticas y realizar una obra personal con una estética propia; las restantes, sean realizadas por directores reincorporados, revitalizados o nuevos, no consiguen escapar de esos dos grandes apartados a que se puede reducir la casi totalidad de la producción de estos años: adaptaciones de grandes clásicos soviéticos, junto a los que es admitido Shakespeare, e historias sentimentales, teniendo como fondo, más o menos lejano, la segunda guerra mundial, sobre el esquema «chica sencilla se enamora de chico de gran corazón que ha de irse a la guerra a combatir al fascismo», del que se han hecho, y se siguen haciendo, todas las variaciones imaginables, pudiendo entrar en este apartado las más famosas y «renovadoras» películas de estos años. Y aunque se intentan fríos avances estéticos, principalmente por los realizadores maduros que, curiosamente, son los que tienen una mayor libertad, sólo se consiguen, o delirios técnicos como los de Kalatozov, cuyo máximo exponente es *Soy Cuba* (1964), que, aunque estando rodada en coproducción con Cuba, podría pensarse que está realizada para falsear la fuerza de la revolución cubana o para rodar los planos más largos, complicados e inútiles de la historia del cine, o falsos intentos de crear unas estructuras narrativas distintas, como hace Yutkevitch en *Lenin en Polonia* (1965), quedándose en una demostración de que «Lenin también era humano». Quizá el punto máximo del estilo artificial, retórico y romántico que se ha creado sea *Cielo despejado* (Tchujrai, 61), donde a las tradicionales escenas sentimentales, los grandes planos y las inmensas grúas, se suma una simbólica representación de la muerte de Stalin a base de un río que se deshiela por la llegada de la primavera. El único atractivo de la producción cinematográfica soviética reside en las películas de tono medio, fuera de cualquier pretensión renovadora, en simples adaptaciones de clásicos o en las más románticas historias sentimentales, y consiste en una evidente habilidad narrativa, en unas construcciones muy peculiares, que se repiten incesantemente, pero que se emplean con eficacia, en la compenetración existente entre directores y actores, características que se encontraban, en otra medida y con otro tono, en las producciones norteamericanas de hace unos años, que han dado una serie de películas como *Hamlet* (Kozintsev, 64), *La balada del soldado* (Tchujrai, 60), *Paz al que llega* (Alov y Naumov, 61), *Introducción a la vida* (Talankine, 63), etc., de bastante interés.

Ultima etapa

En 1964 la producción llega a un punto máximo: se realizan 145 largometrajes y debutan 20 realizadores; pero continúan existiendo las mismas, o muy parecidas barreras, que impiden su normal desarro-

llo. En el 63 Marlen Khutziev realiza *Tengo veinte años,* en la que se cuenta una historia actual: un grupo de jóvenes, a punto de finalizar sus respectivas carreras, encuentra dificultades para situarse en la sociedad, dentro de un tono documentalista de rodaje en plena calle que, indudablemente, supone un chorro de aire renovador. Pero el 8 de mayo de ese mismo año Kructchev, durante una reunión ante miembros del partido, el gobierno, artistas y escritores, habló largamente de esta película, de la que se había hecho proyectar todo el material realizado hasta ese momento, diciendo, entre otras cosas: «¿Son acaso éstos los jóvenes que ahora junto con sus padres construyen el comunismo bajo la dirección del Partido? ¿Acaso son éstos los jóvenes en los que el pueblo puede tener confianza para el futuro? ¿Es posible que el pueblo pueda creer que serán estos jóvenes los herederos de las grandes conquistas de la generación anciana, que ha consumado la revolución social, construido el socialismo y defendido con las armas en combates encarnizados contra las hordas fascistas, y ha creado los presupuestos materiales y espirituales para la construcción de la sociedad comunista? No, la sociedad no puede tener confianza en gente de este género: ésos no son combatientes y transformadores del mundo, sino personas moralmente raquíticas, precozmente aviejadas, privadas de grandes finalidades y grandes vocaciones. Los autores del film orientan a los espectadores hacia sectores de la juventud que no son aquellos verdaderos hacia los cuales sí deberían orientar; nuestra juventud soviética, en su vida, en su trabajo y en su lucha continua aumenta las tradiciones heroicas de las precedentes generaciones, que han demostrado su gran dedicación a las ideas del marxismo-leninismo tanto en las cosas de la edificación pacífica como en los frentes de la guerra patriótica.» Y la película, que no llega a ser una gran obra porque aún conserva muchos de los tics de la época anterior, está prohibida durante dos años y apenas tendrá continuidad.

Cuando, una vez levantada la prohibición, *Tengo veinte años* se proyecta en el Festival de Venecia de 1965, obtiene uno de los premios, pero resulta muy significativo el hecho de que la representación de la Unión Soviética estuviese compuesta además por *Guerra y Paz,* de Sergei Bondartchuk, y *Fidelidad,* del debutante Peter Todorovski, ambas realizadas posteriormente; lo que prueba que el posible nuevo camino ha sido, una vez más, borrado por las adaptaciones de los clásicos y el tradicional romanticismo. Sólo tiene una mínima continuidad en *Erase una vez un viejo y una vieja* (Tchujrai, 64) y *Me paseo por Moscú* (Danelia, 65), aunque sin las preocupaciones políticas de aquélla, y, más recientemente, por *Tu contemporáneo* (Raizman, 67) y *Lluvia de julio,* última obra de Khutziev, donde se desarrolla amplia-

mente esta línea, que han tenido dificultades pero que han conseguido salvarlas.

Mientras el grueso de la producción continúa dedicado a las grandes superproducciones adaptación de obras clásicas: *Las estrellas del día,* de Igor Talankine (1967); *La borrasca,* de Vladimir Bossov (1966); *Ana Karenina,* de Alexandre Zarkhi (1967); *Guerra y Paz* (64-67), etcétera. Con *Guerra y Paz,* según la famosa novela de Leon Tolstoi, rodada en color, 70 mm. y fabulosos medios, sus cuatro partes, sus más de ocho horas de duración y su primer premio en el Festival de Moscú del 65, culmina este género que tanto se ha cultivado por la gran absorción de mano de obra que supone, las mínimas dificultades políticas que plantea y los grandes beneficios económicos que produce, así como una mayor facilidad para su venta en el extranjero, y que sólo indica la profunda crisis, tanto intelectual como económica, en que se puede encontrar una industria cinematográfica, tanto si está basada en métodos socialistas como capitalistas. Pero quizá lo peór de este clásico género soviético sea la gran influencia, superior al de otros por las ventajas señaladas, que ha tenido en los países socialistas: ha sido una de las principales vías por que ha muerto el cine polaco —aunque allí se hayan realizado las dos únicas superproducciones importantes— y ha aparecido, peligrosamente, en Hungría y Yugoslavia.

La totalidad de las películas citadas hasta ahora se han realizado en los estudios cinematográficos rusos, de Moscú o Leningrado, o ucranianos, de Kiev, pero no hay que olvidar que cada una de las quince repúblicas que constituyen la URSS tiene, por lo menos, un estudio y que desde el comienzo del «deshielo» trabajan, a mayor o menor ritmo, continuamente. Aunque en este caso se tropiece con una barrera, por hoy prácticamente infranqueable, de falta de información, a través de algunas películas presentadas a los últimos festivales internacionales se ha podido comprobar que, actualmente, lo mejor y más interesante de la producción soviética se realiza en las más lejanas y desconocidas repúblicas, dentro de un clima de producción que, en algunos casos, es cercano al de las nuevas obras realizadas en los restantes países: es un cine hecho por nuevos directores, con una temática que se aparta completamente de la tradicional, dentro de unas bases de producción económicamente bastante limitadas.

Seguramente la producción de Georgia es la más conocida al haber nacido en esta república algunos de los más famosos realizadores actuales soviéticos —Kalatozov, Khutziev, Danelia, etc.— y porque desde el 56 se realizan continuamente obras de interés. En 1956 Rezo Techkheizé y Terguiz Abuladzé dirigen *El asno de Magdala,* narrando una historia de costumbres apoyándose en el paisaje y mediante una es-

tructura naturalista; el segundo hace *Los hijos de otra* (58) y *Yo, la abuela Iliko e Ilarion* (63), siempre dentro de las mismas características, y el primero *El padre del soldado* (60), en cuya última parte reaparece la temática enraizada con la guerra. Pero la más famosa es *La sombra de nuestros antepasados olvidados* (64), de Serge Paradjanov, con una personal estructura en la que se mezclan extrañas tradiciones cercanas a la brujería con un inspirado tratamiento del color, que recientemente ha terminado *Los frescos de Kiev,* rodada íntegramente en Ucrania. Finalmente *La caída de las hojas* (67), de Otar Ioseliani, dentro de sus inimitables características, recuerda, por el tono humorístico con que se trata una historia de adolescentes, a algunos de los primeros intentos de la nueva ola checa, aunque sin su tono intelectual y con un evidente primitivismo narrativo.

De las restantes repúblicas, cuya producción es prácticamente desconocida en Occidente, conviene señalar Armenia por *Hola, soy yo,* de Frunze Dovlation, y *El triángulo,* de Genrich Maljan; Lituania, por *Crónica de un día,* de Zhelakia Vichus; Urbekistan, por *Ternura,* de Aglo Ishanchogztaev, y Krighisistan, por *El primer maestro,* de Andre Mikhalkov-Kontchalovski. Todas estas obras, siendo muy discutibles, salvo quizá *El primer maestro* y *La caída de las hojas,* donde los elementos que aparecen dispersos y de forma incompleta en las demás aquí han sido llevados hasta sus últimas conclusiones, tienen interés, del que hay que restar una fuerte dosis de exotismo, por lo insólito de su existencia y la peculiaridad de sus estructuras narrativas; ninguna de ellas es una gran película pero, sin embargo, tienen esa vitalidad, que siempre ha faltado en el cine soviético de estos últimos años, que hace pensar que, si de algún lado ha de surgir la renovación de esta cinematografía, no puede ser de otro que de estas desconocidas repúblicas.—AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES *(Larra, 1. MADRID).*

RAFAEL SOTO VERGES: UNA REANUDACION NECESARIA EN LA POESIA ESPAÑOLA

La aparición, a finales de 1967, del segundo libro de poemas de Rafael Soto Vergés, pone, como es obvio, de actualidad el nombre de este poeta gaditano que (rara actitud entre nosotros) ha dejado transcurrir casi diez años entre la publicación de sus dos primeras obras líricas. A primera vista pudiera parecer que se trata de una crisis creadora, y que el poeta no ha publicado por falta de materiales

inéditos; pero de la misma nota que acompaña a su segundo libro de poemas (1) puede deducirse que no ha habido tal crisis, puesto que en estos diez años el poeta ha escrito dos nuevos libros de versos, número que si no le coloca entre los fecundos, sí, en lo puramente cuantitativo, remite su nombre hacia el grupo de los raros y rigurosos, entre los cuales, por otras razones de carácter esencial, tiene ganado un puesto singular desde la aparición de su primera obra, *La agorera,* Premio Adonais 1958 (2).

I. La aventura verbal en «Epopeya sin héroe»

Por lo esforzado y valioso de sus comienzos precisamente, el autor de *La agorera* quedaba comprometido consigo mismo en la prosecución de la aventura verbal, y, consecuentemente, en la superación de los supuestos iniciales de esa aventura. Y hay que convenir, a la vista de *Epopeya sin héroe,* que ese compromiso fue noblemente asumido y que sus resultados son francamente extraordinarios. Veamos algunos aspectos de la palabra de *Epopeya sin héroe* que abonan ese concepto inicialmente elogioso.

Rareza nominal.—Dentro del extremo rigor verbal de toda la obra, destaco la rareza de muchos sustantivos; en la elección de términos homónimos o semejantes, el poeta escoge siempre el más *necesario,* es decir, el más destacable en el contexto del poema; sólo como ejemplo, menciono éstos: becasina, berrueco, farallones, tejos, falenas, pigardos, alimoches, afrecho, orzaga...; algunos de ellos, con aire de neologismo (3), parecen aportación personal del autor, ya como latinismos, ya como galicismos, popularismos, etc.; ejemplos de ellos tenemos en «panuros», «despelechan», «gollorios» (4), «fable»...

(1) Rafael Soto Vergés: *Epopeya sin héroe.* El Bardo, Colección de poesía. Editorial Ciencia Nueva, S. L., Madrid, 1967.

(2) A pesar de la importancia de su primera obra, algunos hacedores de antologías y dispensadores de gracias y prebendas literarias, han corrido un injusto velo sobre el nombre de Rafael Soto Vergés, a lo que posiblemente ha contribuido el silencio guardado por el poeta. Por su vertiente claramente polémica, prefiero eludir el tema; pero, a mero título de ejemplo, menciono sólo la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959),* de José María Castellet. Ni el Premio Adonais (indudable valor *histórico),* ni la singularidad de *La agorera,* ni el hecho mismo de que 1959 fuese un año no muy fecundo en ediciones poéticas de calidad (otro aspecto indudablemente *histórico),* fueron suficientes ante el ánimo del crítico barcelonés para inducirle a incluir en su libro a Rafael Soto. Claro que esta inclusión, junto a la de Claudio Rodríguez, hubiera bastado para poner en vías de difícil demostración, por lo que se refiere a esos años, la dogmática líricohistoricista que profesa el citado crítico.

(3) Mi cautela procede, sencillamente, de que no me gusta amparar en la ignorancia crítica un caso de pura investigación lingüística. Por mi parte, en estos ejemplos me he limitado a consultar los diccionarios que tengo a mano. (Sólo después de redactado el trabajo, he recordado que el latinismo «fable» lo empleó Juan Ramón Jiménez en su última época.)

(4) El término se emplea ya en la farsa poética del autor, *El recovero de Uclés.* Ediciones Alfil, Madrid, 1963. Véase página 29.

Novedad adjetival.—Prosigue, y se acrecienta notablemente, la novedad adjetival que destacaba en la primera de sus obras. La novedad, naturalmente, consiste muchas veces en lo insólito de la relación establecida, rareza que —como en los sustantivos— deviene necesaria, estimando el adjetivo en cuestión dentro del sistema de signos léxicos que constituye cada poema. Vayan también unos cuantos ejemplos de esta maestría adjetival: «noria seminal», «parroquia zahorí», «manos voladas», «cuadrillera noche», «cuervos trajineros», «penumbra prodigiosa y frenética», «deshojado pájaro», «arados plumosos», «astros crudos», «encabritada aldea», «almas lanudas»...

Indudables son el enriquecimiento semántico de algunas expresiones y el sentido dinámico de buena parte de las asociaciones enumeradas, dinamismo que alude al mismo núcleo ontológico de la obra. Esta celebración del movimiento lleva al autor, como veremos, al empleo frecuente de la personificación, que en ocasiones, como se advierte en algunos de los ejemplos citados, se logra con un mero adjetivo.

Complejidad del verso y de la estrofa.—Dentro del juego de exigencia verbal en que se concibe toda la obra, a lo novedoso de los términos y de las asociaciones entre ellos corresponde una semejante complejidad en la estructuración del verso y de la estrofa. Aunque a primera vista lo parezca, el verso no es libre, sino que responde, en general, a la inteligente asociación de diversas medidas, predominando el endecasílabo, ya aislado o asociado con otro, ya unido al heptasílabo o al alejandrino, y dado que este último es, en su empleo más común, susceptible de ser dividido en dos hemistiquios heptasílabos, es este metro último, junto con el endecasílabo, el predominante en toda la obra. Por estas combinaciones, los versos de *Epopeya sin héroe* son normalmente de gran amplitud, hallándose entre ellos versos de dieciocho sílabas (11+7: «al desnudo del campo igual que antes, pero el deseo sigue»); de veinte (11+9: «Los gansos chapotean en las charcas sucias de nuestras lavanderas»); de veintidós (11+11: «Soleada existencia. Ya el augurio de las felices fuerzas penetrando»); y, en fin, de veinticinco (11+14), y de veintiocho sílabas (14+14). Excepciones a esta variedad métrica son los poemas «Etopeya» (en endecasílabos blancos), «La gallocresta» (en alejandrinos consonantes) y «La procesión del pan» (en versos de dieciséis sílabas, asonantes, utilizando, al modo del *Romancero español,* la unión de dos octosílabos).

La generosa amplitud del verso responde al espíritu y al tono épicos de la obra. Al espíritu sobre todo, pues el término «epopeya» alude aquí más a lo esencial que a lo literal. En cuanto a los metros predominantes, es indudable el acierto de Rafael Soto, pues pocas combinaciones más eficaces que la de endecasílabos-heptasílabos-alejan-

drinos podrán hallarse en nuestro idioma para insuflar un ritmo épico a la palabra. Miguel Hernández, en su *Viento del pueblo,* ya lo demostró suficientemente. Las diferencias entre el genial oriolano y Soto Vergés, en cuanto al tratamiento del verso y de la estrofa, se determinan, sobre todo, por un trabajo más arduo por parte del último, al abandonar el consonante, alargar los versos y buscar otros tipos de rima imperfecta, contribuyendo a la tensión de la palabra por un vigilante tratamiento de cesuras, pausas, encabalgamientos y rupturas interiores. Todo ello, insisto, no con un fin meramente retórico, general, sino atendiendo siempre al signo épico de la obra, en la que, como consecuencia de esos procedimientos, puede advertirse un cierto ritmo solemne de marcha, unas veces manifiesto; otras, hábilmente atenuado por el empleo de esos mismos recursos.

«En *Epopeya sin héroe* —dice su autor— veo ya a mi poesía comprometida con la dialéctica del ser, en un sentido histórico y social. El sujeto poético se mueve entre la confusión de origen y el conocimiento de la realidad. Ese viaje hacia la luz imprime un tono épico, de marcha hacia el descubrimiento» (5). Pues bien, pocas veces como en esta obra se habrán puesto unos elementos materiales al servicio de una ideología poética de un modo tan completo; pocas veces la unidad (la perfección) entre idea y palabra ha sido tan cuidada; y de ahí lo admirable del resultado.

La organización del poema.—Aquí, contrariamente a lo que ocurre en *La agorera,* no se da la regularidad métrica ni estrófica (con las excepciones que he señalado), ni la extensión similar de los poemas; y si a simple vista estas desigualdades sugieren idea de desorden, una lectura atenta demuestra el riguroso orden con que son estructurados todos los poemas. El contraste creado por el desorden aparente y el orden esencial, es manifiesto, y el hecho mismo de haber sido propuesto y resuelto evidencia la capacidad expresiva que posee Rafael Soto.

Este orden real se advierte, en primer lugar, por los paralelismos verbales en que se sostiene la estructura de bastantes poemas, como sucede con aquellos en cuyo comienzo se insertan los sintagmas *llegaron galopando* («Episodio primero»), *la elección de lo mejor* («Nuestro ser, nuestras fuerzas»), *pero el deseo sigue* («La vida pretendiente»), frases que, repetidas o modificadas ligeramente en diversas estrofas o al final del poema, manifiestan la coherencia y trabazón estructural.

Otras veces se estructura el poema mediante dos partes complementarias que por oposición o diferencia establecen una simetría o equilibrio, como sucede en los poemas, relativamente breves, «La emoción» y

(5) José Batlló: *Antología de la nueva poesía española.* (Respuestas de los poetas antologizados al cuestionario sobre poesía.) El Bardo, Colección de poesía. Editorial Ciencia Nueva, S. L., Madrid, 1968.

«El poderoso corazón, amor»; en ocasiones, la bimebración es exclusivamente de carácter conceptual; el poema se concibe mediante el enfrentamiento de dos ideas generales, como en el caso de «El beneficio», las de razón práctica y belleza (libertad, poesía...). Algunas veces, la organización del poema es más sencilla, más bien discursiva, como en «La procesión del pan», estructura que por contra se complica hábilmente en otros casos, como en «Danza de la muerte en el verano de San Martín», por insertarse en el discurso, entre estrofa y estrofa, un verso o inciso a modo de contrapunto moral; y aún se adensa la urdimbre estructural en poemas como «Con piel de alondra», uno de los formalmente más originales de la obra, por simultanearse, o introducirse sin fácil discriminación, las acciones y los sujetos, el recto y el figurado.

En suma: la atenta lectura, como digo, rectifica en seguida la posible impresión inicial de desorden, y la sustituye por las de un orden y trabazón ejemplares.

La sintaxis.—La extensión del verso, la complejidad de éste y la de la estrofa, se corresponden con la complejidad sintáctica. Se tiende al período extenso, aun sin merma de los procedimientos elípticos. A veces, partículas interdependientes que rigen estrofas y cláusulas están muy separadas entre sí, como ocurre con las dos negaciones que encabezan las estrofas segunda y tercera del poema inicial, «Epopeya», o con la negación que da comienzo al poema «La emoción», que no halla su necesaria correspondencia sintáctica, en la conjunción adversativa «sino», hasta el comienzo de la estrofa segunda, contribuyendo, no obstante, esta aparente dificultad a deslindar las dos partes simétricas en que, como se ha señalado, se divide el poema.

Otras causas de esta complejidad son la pluralidad, según los casos, de sujetos, predicados o complementos; la acumulación de oraciones coordinadas o subordinadas; las inversiones del orden sintáctico normal colocando primero las oraciones subordinadas, y, en fin, como uso tendente a la sobriedad, la elipsis, que a veces (como sucede también en algunos de los otros casos) origina una momentánea ambigüedad, correspondencia exterior, como ya hemos visto con el verso y la estrofa, de la esencial ambigüedad de la obra. Hay, pues, como se ha señalado, compacta unidad, armoniosa perfección, y esta sintaxis trabajada y compleja nos devuelve un idioma vivaz, activo, esencialmente dinámico, un vehículo expresivo que sirve al autor para materializar el dinamismo ideológico que define el libro.

Profusión de figuras e imágenes.—Abundan en *Epopeya sin héroe* las figuras retóricas y las imágenes. Sin ánimo de exhaustividad —que puede quedar para un criterio más riguroso y experimentado—, pero sí con el de dar idea de esa riqueza, menciono algunas de tales figuras,

en cuyo empleo —como se va viendo en los demás aspectos expresivos desde los que estamos enjuiciando la obra— puede verse otro ejemplo, y de los más significativos, de la complejidad total de *Epopeya sin héroe* y de la capacidad verbal de su autor.

La *aliteración,* suerte de rima imperfecta por la repetición de las mismas vocales o consonantes en diferentes palabras, tiene un uso reiterado, sobre todo mediante los gerundios: «Llegaron galopando, bajo el ceño / de la estrella sin luz. Meciendo, amando / la mirada, mirando / los charcos...» (p. 15). La reiteración de los gerundios y la mera función gramatical de esta forma verbal, que implica, generalmente, la persistencia en la acción significada, la continuidad del movimiento, sirve con eficacia al sentido ontológico de la obra, que, como he insinuado, se concibe en su totalidad en torno a los conceptos fundamentales de tiempo, espacio y movimiento. Pero, además, el admirable retórico que es Soto Vergés, emplea con gran acierto la aliteración en muchos otros casos al margen del gerundio, y siempre con la única finalidad que la justifica, que la distingue del mero juego: la finalidad artística. Veamos unos cuantos casos: «Recuerdos, cuervos / de Bornos» (p. 22), «el vaho de los búhos» (p. 32), «zarpan como los humos con velamen unánime» (p. 34); o este caso en que en un mismo verso se juntan tres pares de palabras aliteradas: «... pavos de fuego fatuo negro, guirigay de mentira y maldad, ruin ruido» (p. 24).

La *aliteración* que, desde el *Poema de Beowulf,* se creó como recurso enriquecedor del verso en las primitivas literaturas germánicas, tiene una clara ascendencia épica, y su empleo está, por ello mismo, íntimamente justificado en *Epopeya sin héroe.*

La *repetición* («geminatio» o reduplicación, anáfora y otras figuras) es empleada también profusamente: «vida, vida novia» (p. 18), «pero sigue el deseo de vivir, ciego amor, pero sigue el deseo» (p. 18). «Siempre, siempre pensando» (p. 22), «es el ruin neblí el más ruin, ruin» (p. 49); a veces un mismo verso se refuerza simultáneamente por la repetición y la aliteración: «No vemos. Sombra, sombra. En este otero de otoño ya no hay senderos» (p. 18).

La personificación es otra de las figuras de dicción repetidamente empleadas. Todo —abstracciones, cosas, animales— se anima y se humaniza al atribuirle el poeta el protagonismo directo de las acciones, todo se agita al impulso o conjuro de esas *fuerzas,* de la vida entendida como dinamismo continuo; parece como si se cumpliera el movimiento cósmico anticipado en el primer libro del autor: «Cuerpos, cielos, objetos desdoblados / en ciega rotación» (6). Cito sólo unos pocos ejemplos, el libro sobreabunda en ellos: «Danzan, luchan deseos» (p. 35), «La

(6) Véase *La agorera,* Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1959, p. 18.

oscuridad, la muerte, la injusticia destrozan / los seres descompuestos» (p. 35), «los molinos despedazan las sombras» (p. 35), «canta desolaciones la sal de los bautismos» (p. 51), «con las manadas efímeras, corría el matorral fungible, la riada de yerbas» (p. 62).

Las *enumeraciones contribuyen también poderosamente* —entre otros efectos— a expresar e intensificar la sensación de movimiento: «Decisiones y manos cruzan el pueblo, encienden / la cocina miedosa, la campaña de sueños, la niebla de las vidas» (p. 20), «braceando / en un cerco feliz con jarcias, cabos, hombres, mujeres en resol, la vida» (p. 30).

La *sinécdoque,* que puede constituir un bello enriquecimiento semántico designando la parte por el todo, o al contrario, es también empleada: «Pero en el Matadero / no son olas ni vidas, sino *lanas* / de un respirar caído» (p. 22).

Ya ha sido citada la *elipsis* como uno de los procedimientos vivificadores de la sintaxis: «Brincando el corazón. No muerte, fiesta. Fascinación, viril paisaje en seres» (p. 17), «Padre de la hermosura caótica, el pato de los lagos suspensos abre sus alas...» (p. 29).

Otras figuras retóricas —a las que solamente aludo, por no hacer fatigosa la relación de ejemplos— se advierten en la obra, siempre en función de eficacia verbal, contribuyendo a crear *tensiones de significado,* y, entre ellas, la *gradación* o *clímax* la *metonimia* y la *alegoría,* ésta con más acusada presencia por lo mismo que, por naturaleza, informa poemas enteros; de ella hay casos típicos en los poemas «Danza de la muerte..., el árbol de la vida» y «La procesión del pan».

Señalo también, como interesante recurso sintáctico, estos casos de hipérbaton en que la conjunción «y» asume una doble función, copulativa y distanciadora a la vez, con el consiguiente reforzamiento del término *desplazado:* «... el cordero / de mirada inocente y degollado» (p. 23), «la deslumbrante especie y mortal» (p. 26).

Las imágenes metafóricas propiamente dichas abundan con la misma profusión. No, en cambio, la imagen y metáfora tradicionales, basadas en semejanzas formales y exteriores y fácilmente conducentes al lucimiento vano. Rafael Soto emplea con predilección la *imagen visionaria,* basada en la creencia (o en la intuición) de relaciones ontológicas entre los conceptos comparados. Es tan habitual este tipo de imagen en la poesía de Soto Vergés, y concretamente en *Epopeya sin héroe,* que puede decirse que constituye la base misma del lenguaje de este poeta. Poeta, sin duda, *de pensamiento,* pero que, precisamente por ello, funda e interpreta el mundo, no a través del rutinario y vacuo silogismo versificado, sino por la saeta inefable y directa de la imagen.

La variedad de imágenes (por el modo de relacionar las dos partes implicadas, la figurada y la real) es tan completa como en *La agorera,*

o más aún; unos cuantos ejemplos servirán de testimonio: «en la oscura cocina del deseo» (p. 13), «Felicidad, rocío vacilante» (p. 18), «... la luz danzante / alza su río ruidoso» (p. 19), «... la galera de hojas por el viento, / amotinando a un pueblo de amor y aves pequeñas» (p. 19), «sobre el mayo de valles, la aldea de un corazón» (p. 20), «... la verde rama, taller fruto de esfuerzos» (p. 21), «Vida, gamo de vaticinios» (p. 44), «velamen del tiempo» (p. 56).

La imagen, en la poesía de Rafael Soto Vergés, ocupa siempre un lugar necesario, adopta perfiles rigurosos y casi siempre insólitos, originales; de ella rezuma esa impresión de seriedad —o *sequedad,* que diría Cernuda— que es propia de la poesía de este andaluz contenido. Por estas cualidades, y por su frecuencia, reivindica por sí misma para el poeta uno de los puestos señeros entre las nuevas voces de la poesía española.

Hermetismo.—Los aspectos lingüísticos considerados hasta ahora, y prescindiendo del orbe de significaciones implícito en los poemas, determinan el hermetismo, o al menos la lectura difícil, como una consecuencia directa. En relación con *La agorera,* podría decirse que *Epopeya sin héroe* atenúa, en general, esta dificultad, por lo mismo que, también en general, el nexo entre el sujeto poético y la palabra, el lazo entre vida y poesía, es también más estrecho. En rigor, las causas de esta ambigüedad en la significación son las mismas que en *La agorera,* puesto que, pese a la evolución y los cambios naturales, la posición del poeta respecto a la palabra es sustancialmente idéntica (7). Vocabulario, ritmo, estructura poemática, sintaxis, imagen, figuras, confluyen y coadyuvan a ese nimbo de niebla misteriosa que cerca a veces la poesía de Soto Vergés, como algunos de los lugares que él mismo crea en esa poesía. Recordemos solamente lo necesario y natural, en este poeta, de ese carácter arduo de su palabra, consecuencia de la complejidad de la expresión, y correspondencia o expresión material de una visión confusa de la realidad. Las intenciones, sin embargo, como en toda gran poesía contemporánea, van exactamente por el camino opuesto. Oigamos al propio poeta: «Entiendo que Arte es el desembrollo del caos. Entiendo por poesía el alumbramiento de la oscuridad de la existencia. Quiero, pues, aclarar con toda mi energía

(7) Entre esas causas (a las que me he referido en un artículo inédito sobre *La agorera,* conviene recordar aquí las de carácter preferentemente sintáctico: omisión del objeto a que alude la imagen o del sujeto a que se refiere la oración, vaguedad de ese sujeto; vaguedad respecto a los sujetos a que se refieren ciertas palabras determinativas: pronombres personales y demostrativos, adjetivos posesivos...; cambio o simultaneidad de varios sujetos en un mismo poema; indeterminación, de cara a un entendimiento inmediato, de ciertos valores semánticos surgidos de la misma rareza de las imágenes y de las asociaciones verbales; y, en fin, como argumento casi tautológico, la adhesión al absurdo, el alogicismo de muchas expresiones y fragmentos.

que con mis poemas, de expresión un tanto hermética, no pretendo oscurecer la realidad, sino al contrario, desvelarla» (8).

Motivos predilectos.—Como final de este repaso a la palabra y las formas expresivas de *Epopeya sin héroe,* menciono los principales términos o motivos temáticos. Se repiten, con mayor reiteración, algunos motivos iniciados en *La agorera* y proseguidos en la farsa poética *El recovero de Uclés:* el arbusto y la estrella («Tiembla el arbusto» [p. 21]; «los arbustos girando hacia la estrella honda» [p. 32]; «Secaría el arbusto de la estrella» [p. 34]); lo agorero («lágrima agorera» [p. 44], a veces con un acento muy personal («mis ojos agoreros y alegres» [p. 38]); los deseos y los motivos simbólicamente relacionados con ellos, la cocina y el mercado y los mercaderes («... cocinas, casas del deseo sin paz», [p. 26]; «los ciegos mercaderes, entre el polvo y los frutos secos de los mercados» [p. 19]). Persiste igualmente el motivo «girar» (iniciado en aquellas dos obras) y otros semánticamente relacionados con él, a los que se unen, como motivos nuevos, muchos términos y sintagmas alusivos al tono épico de la obra: «ciudad en guerra», «sin tregua», «historia», «aire intrépido», «fuertes generaciones», «oleadas», «la tropa», «la hazaña», «fantarrias», «arengar», «el galope», etc.

Como vemos por la simple enumeración, el autor propende siempre a trazar con el máximo rigor el círculo de perfecta unidad, dentro del cual concibe los poemas y la obra toda, y de ahí, puesto que el tono épico era intención primordial, la riqueza de significados en relación con dicho motivo.

Al margen de esa estricta temática, y como otros motivos específicos de este libro, señalo los de «el valle» y «el nicho». El primero tiene el valor de lugar simbólico de la niñez, invadido o anegado por las fuerzas oscuras contrarias a aquélla y a la vida: «Copiosa banda oscura del bosque de la noche / descendió sobre el valle labrador, los colegios / de los vahos infantiles» (p. 24, y con variantes de significación se repite en pp. 26, 35 y 38). El segundo, «el nicho», es, naturalmente, imagen del lugar de la muerte: «Pero la tierra, el seco velamen de los nichos» (p. 36, y otras variaciones en pp. 39, 45, 50 y 56).

II. La realidad y el deseo en «Epopeya sin héroe»

La inclusión, en el precedente epígrafe, del título de la *opera omnia* poética cernudiana, no es caprichosa ni oportunista, sino que corresponde al más exacto sentido de la obra toda, y particularmente del libro *Epopeya sin héroe,* de Rafael Soto Vergés. El deseo, o mejor dicho, los deseos y su insatisfacción constituyen una de las «esencias

(8) Rafael Soto Vergés: *Poética circunstanciada (notas).* (Debo agradecer al autor que antes de su publicación en una antología de la joven poesía española, a la que se destina, haya puesto en mis manos este importante texto.)

principales» de su poesía. Pero es que, además, de entre los poetas españoles contemporáneos, es precisamente con Luis Cernuda con quien, en primer lugar, Soto Vergés se reconoce vinculado. Oigámosle a él mismo: «En su matiz meditativo, creo que mi poesía entronca con algunos aspectos de Cernuda, Machado y Guillén. Y confieso influencias de poetas extranjeros, como Dylan Thomas, Eluard, en cuanto a tratamiento del lenguaje, y de Rilke, Eliot y Leopardi, en cuanto a sentimiento confuso de la vida» (9).

No tienen, empero, el deseo o los deseos un campo de significación similar en Cernuda y Soto Vergés. En aquél aluden, de modo especial, a un ámbito más estricto, relacionado con el sentimiento amoroso; en Soto, el tema adquiere una vasta universalidad por resumir en sí todas las apetencias del hombre, no exclusivamente las erótico-sentimentales. En este sentido, pues, es como se enfrentan en el poeta gaditano la realidad —la permanente insatisfacción— y los deseos. Veámoslo repasando los temas fundamentales de *Epopeya sin héroe*.

La epopeya y las fuerzas.—Ya hemos visto anteriormente en qué aspecto relaciona Rafael Soto lo *épico* con el sentido esencial de su libro. Ateniéndonos a la concreta expresión de la obra, puede decirse que el poeta entiende como epopeya la existencia del hombre, el discurrir humano, sobre todo considerado ese transcurso colectivamente. En cuanto a *las fuerzas* (término con que se denomina la primera parte del libro), aluden de modo general a todo cuanto significa *vida*, existencia libre, impulso hacia ella:

> *«No hay acontecimiento inseguro, no en vano nuestro ser, nuestras fuerzas*
> *se acercan conquistando su materia, su tiempo*
> *con avidez.»*
> ....
> *«ya la épica ruta del corazón, la vida torciendo, derribando,*
> *y en el caos hondo, oscuro, la emoción y las fuerzas*
> *de nuestro ser cantando*
> *esta celebridad de duelo al sol, prodigio bajo la condición mortal de la*
> *[epopeya».*
> (*Epopeya*, págs. 13-14.)

Las *fuerzas*, entendidas como la vida y los deseos que la deciden y hasta cierto punto la cumplen, tienen otras concretas expresiones en el texto; a veces, adquieren una significación más estricta, por identificarse con una realidad que las resume, como las de amor y dolor (fuerzas contrapuestas), especialmente la primera. Así ocurre, parcialmente, en poemas como «La veleta», «El hijo» y «El poderoso corazón, amor»; en este último, además, toman de nuevo la más vasta significación («... los flujos del humano destino, / la fuerza que nos ata»).

(9) Respuestas al cuestionario formulado por J. Batlló. Obra citada.

Por esa misma amplia significación, la *epopeya* y las *fuerzas* se incluyen también en contextos alegóricos o simbólicos («La procesión del pan»), siempre, el segundo término, como representación de la vida. Por esto, ante un caso de negación de la existencia libre y generosa, de cerrado egoísmo, como el Recovero, el poeta le llama: «Desertor de sí mismo, de sus fuerzas terrenas...»

El vivir colectivo.—Esta dimensión épica, colectiva, de la epopeya y las fuerzas, desemboca de un modo natural en el canto al esfuerzo y la solidaridad comunes. En el mismo poema, «El recovero», se manifiesta la actitud interior del poeta que necesariamente debe llevarle a esa exaltación del vivir solitario:

> *«¡Oh!, admirar, ponerse en relación con todo,*
> *salir al aire, siendo como el polvo en la rueda del carro del frutero,*
> *rodando en los pregones de los días, la tropa que acelera los llanos, cre-*
> *[ciendo hacia adelante.»*
>
> (Pág. 57.)

El canto al esfuerzo común se eleva aun dentro de la conciencia de la confusa realidad, de la ambigüedad de la existencia, conciencia que constituye el cogollo ontológico de *Epopeya sin héroe,* y que en otros poemas cobra, por referirse a lo estrictamente personal, expresión más dramática:

> *«Decisiones y manos cruzan el pueblo, encienden*
> *la cocina miedosa, la campana de sueños, la niebla de las vidas.*
> *Entusiasman la humana fronda, su desazón, volando al horizonte de*
> *[las satisfacciones.*
> *Esfuerzo feliz y espacio no conquistado. Es el ámbito donde se movía*
> *[el deseo*
> *arriba, abajo, buscando*
> *maravillado y confuso la confirmación del sueño.*
> *Pájaros y herramientas, ¿daréis morada al ser?*
> *No aquí, ahora. No en esta maldición de deseos.*
> *No en la fábula al fuego de las higueras secas, bajo el oscuro sol.*
> *¡Alarifes, al ala de las casas, que aún*
> *verdea el higo! ¡El mundo aún es infancia. Hacedlo con vuestras manos,*
> *[faustos alfares, carpinteros!»*
>
> («Nuestro ser, nuestras fuerzas», págs. 20-21.)

Aquí, sin menoscabo de ese conocimiento de la fugacidad de nuestra vida, el poeta sigue cobrando aliento por la cercanía de lo humano colectivo, y es el mismo poeta quien, en fraternal simbiosis, alienta e invita a la épica tarea a aquellos mismos de quienes él recibe las fuerzas. (Adviértase la virtualidad persuasiva que encierran las frases encabezadas por las conjunciones «pero» y «porque»):

«¡Ay!, que en la verde rama, taller fruto de esfuerzos,
sazonar y caer es vieja condición.
Pero hay que salir juntos hacia la claridad, porque hay un coro en
[todo corazón
y este coro condena, al estéril de vida, como las estaciones
y este rumor alumbra, hace viajar sin miedo, por el aire de muerte, jun-
[to a los vivos pájaros.»
(Id., pág. 21.)

La alegría o plenitud por inmersión en el vivir colectivo tiene otras concretas expresiones, pero quizá ninguna tan rotunda como aquella en que el poeta, teniendo que definir o representar en una vivencia propia la *emoción* —en el poema de igual nombre—, nos aclara que no se trata de «la emoción de estar solo y morir, la gallocresta / zozobrante», sino de la sentida «en el mar de Cádiz... bajando hasta la playa... braceando / en un cerco feliz con jarcias, cabos, hombres, mujeres en resol, la vida, / la emoción de vivir en ellos» (p. 30).

Podría decirse que en el círculo mágico de *La agorera* anidaba la larva lírica que debía romperlo, abriendo la palabra y el espíritu del autor —en una dirección susceptibe de amplio desarrollo— hacia los aires purificadores de lo común humano. Apertura tanto más meritoria cuanto que no ha supuesto una merma en la entereza poética, sino más bien lo contrario, la conquista de nuevas calidades y la asunción en el canto de la dialéctica humanista y social, con la trascendencia a ella inherente.

La preocupación ético-social.—Si la consideración *épica* del discurrir humano lleva a la exaltación del esfuerzo colectivo, esta exaltación conduce a su vez, en una serie de concatenaciones naturales, a la inclusión en el canto de las preocupaciones de carácter ético-social. Esta preocupación se manifiesta desde perfiles diversos. Así, en «El beneficio» (p. 19), poema ya citado anteriormente, se establece una contraposición entre el egoísmo y la generosidad, entre la servidumbre a la razón práctica y la hermosura (el beneficio) de la existencia libre y natural: «Maravillosas luchas sin tregua dan las garzas, / ah, sin caer, sin darse a la acuñada muerte», «Es esa la ganancia, el año no perdido, el batir de bandadas de nobles becasinas, / las que no han visto ellos, los ciegos mercaderes, entre el polvo y los frutos secos de los mercados».

En la «Danza de la muerte en el verano de San Martín», como el mismo autor insinúa en el subtítulo *(Fábula moral)*, se nos ofrece una visión trágico-dinámica del sacrificio, como fondo alegórico de los intereses diversos concurrentes en la existencia humana. Todos —poderosos. «suplicantes», avaros...— participan en el sacrificio procurando sus particulares ventajas; el sacrificio adopta primero una vertiente festiva: «El sacrificio es fiesta / y las pieles colgantes zarpan como los humos

con velamen unánime»; después, sobreponiéndose a la fiesta y la danza, asume una vertiente trágica, imagen de la muerte, trasladada por la misma presencia del «velamen» de las pieles colgantes, ahora ya «velamen de confusión y miedo». El poeta, con todo, insiste en el primer aspecto, y, superando metafísicas consideraciones, se entrega al contacto y al vértigo humanos de la danza, imagen misma de la vida en común.

Otra variante ética nos la ofrece «Con piel de alondra» *(Cuento de hadas para los fariseos)*, poema al que también he aludido al referirme a la estructuración poemática. Se trata, en efecto, lo mismo que la «Danza de la muerte...», de uno de los poemas más originalmente estructurados, en el que la crítica del fariseísmo y la maldad se vierte en términos de la mayor eficacia poética al metaforizarse en el neblí y sus acciones, los cuales, sin embargo, se entrecruzan con el verdadero sujeto del poema. De este modo, Rafael Soto Vergés lleva a cabo en estos poemas de fondo moralizante un trabajo verdaderamente ejemplar, pues neutraliza la esencia prosaizante de ese fondo con un esfuerzo expresivo y retórico, mayor, si cabe, que el realizado normalmente. No es ésta, por tanto, la menor lección que, para jóvenes y viejos poetas, se desprende de *Epopeya sin héroe.*

Las preocupaciones éticas, como los demás componentes fundamentales de este libro, se enlazan con la obra anterior del autor, pero de manera particular con *El recovero de Uclés,* y por ello es lógico que en el poema «El recovero» alcancen otra de sus peculiares expresiones.

La insatisfacción de los deseos.—Esta idea clave en la poesía de Soto Vergés se reitera con frecuencia en todo el discurso de *Epopeya sin héroe.* Dentro de la coherencia total de la obra se advierte fácilmente la íntima ligazón de este motivo con los ya vistos anteriormente. Hay, con todo, algún poema en donde tal idea constituye el tema propio. Esto ocurre con «La vida pretendiente», en que de un modo expreso, ampliamente desarrollado, es presentado el deseo como verdadero motor de la existencia, como otra de las fuerzas que, al igual que sucede con la común solidaridad, superan entregados a su influjo, las irresolubles contradicciones propias de nuestra vida:

> *«¿Hemos perdido el destino? La creación puja, arroba la incertidumbre [del ser.*
> *Desconocemos la vida. Pero el deseo sigue, sigue en la urna resonante [de la niñez.»*
>
> ....
>
> *«Se vuelca, se despeña en los granizos*
> *el deseo pretendiente, rueda al árbol, se cuelga en el estribo de un abeto*
> *por ver algún indicio, el humo tierno del caserón prohibido, tenebroso,*
> *donde la esconden, vida, vida novia, amor nuestro.»*
>
> (Pág. 18.)

El tema, en otras ocasiones, está tratado dentro de las visiones simbólico-alegóricas que configuran poemas diversos, entre ellos «La gallocresta» y «La procesión del pan».

La muerte.—Pero los deseos, fuerzas motrices, causas primeras del movimiento humano, no pueden saciarse, y, como tampoco desaparecen, no hay sino un estado en que definitivamente se superen: la muerte. Esta coordenada imprescindible de su sistema lírico la preludiaba Soto Vergés en *La agorera,* y llegaba, con *El recovero de Uclés,* a una formulación mucho más concreta, la misma que sigue desarrollándose en *Epopeya sin héroe.* ¿Cómo podría, si no, darse un poeta verdaderamente ontológico?

El poeta la manifiesta como presencia total, evidencia su imprevisto carácter y la muestra como la última forma o decisión de nuestro destino (el cual, a su vez, se simboliza en la movible veleta):

> *«Como aquella veleta siempre puede girar —¡todo en suspenso!—, apunta,*
> *[de pronto a una calleja*
> *y el viento de la muerte, en el corro del juego, corta la vida a un niño.»*
> («La Veleta», pág. 26.)

Ese mismo carácter, voluble y fatal, se repite personificándola como viajera, acechante siempre. Se repite, a la vez, la relación muerte-niñez, que en otros poemas se desarrolla de un modo más concreto, casi autobiográfico:

> *«La muerte, la viajera, entre los brezos bruscos,*
> *el prado arrojadizo, los alisos danzantes y la niñez jugando, escondiendo*
> *[su fuente entre colgados nichos.»*
> («Con la perdida yerba, sin brillo y mi tristeza», pág. 39.)

Junto con el anterior, adopta el tema, en *Epopeya sin héroe,* un sesgo original, pero estrechamente vinculado a la idea central de que sólo en la muerte se satisfacen plenamente los deseos. Este sesgo no es otro que la «risa de los muertos», ya desembarazados del peso del deseo, aleccionando vanamente a los mortales, a los todavía en la brega de la existencia:

> *«Seres de lucha bajan a la fresca negrura*
> *del suceder, las aguas se enturbian por momentos*
> *y la espesura ríe con los épicos muertos que, en la copa del árbol, al*
> *[mercader y al justo le enseñan su moral.»*
> («El árbol de la vida», pág. 52.)

El tema, sin embargo, cobra su mayor trascendencia cuando vinculado íntimamente a las otras coordenadas temáticas, es decir, cuando se prefigura a la muerte como esa culminación y acabamiento de los

deseos, forma de una existencia más pura, verdaderamente libre. En el poema *Etopeya,* el poeta, después de referirse al origen anecdótico de este tema dramático —los sacrificios en el Matadero de Cádiz—, lo desarrolla en versos magistrales:

> «*¡Oh!, existir, hacerse indescifrable*
> *en la luz, pura luz. Crecer a llama,*
> *reuniendo ser y ámbito de vida*
> *en la capilla ardiente de los brezos.*
> *No desear. Tener la oscura esfera*
> *de realidad por gozo de estos ojos,*
> *fijo en la posesión: tal el cordero*
> *de mirada inocente y degollado.*»

(Págs. 22-23.)

Una formulación semejante, aunque desligada de la anécdota originaria, la hallamos en la primera estrofa de «La procesión del pan». Y el tema de la muerte no se agota aquí, sino que, expresado de un modo aún más personal, prosigue en otros lugares que constituyen la coronación de la obra.

Celebración y elegía de la niñez.—Con el de la niñez, culmina el encadenamiento, la interrelación de los temas capitales de *Epopeya sin héroe:* epopeya y fuerzas-solidaridad-preocupación eticosocial-el deseo-la muerte. No hay, tras toparse con ese muro sin salida (y aun cuando se configure, extremando el deseo, como aquella existencia libre e ideal), sino refugiarse en la evocación del paraíso perdido de la infancia, «esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de los recuerdos», al decir de Rilke. Y la necesidad de ese refugio se determina porque sólo en ella, en la niñez, halla el poeta un ejemplo y una fuerza bastantes para sostener su misma vida.

Tema también largamente desarrollado, hallamos ejemplos de él a lo largo de todo el libro. La misma contraposición que acostumbra a establecer el poeta entre los libres deseos de la niñez —«el horizonte de las satisfacciones», «las alegres decisiones» y otras ideas semejantes—, y la actual «maldición de deseos» en que vive, lleva de un modo natural a la continua evocación de la infancia, evocación tan firme a veces como una segunda vivencia: «Se recuerda, / vida en presente, los juegos, el canto aquel, la memoria del pródigo» (p. 18).

En otras evocaciones, se recrean aspectos determinados, vivencias o anécdotas que fulgen aún como estrellas lejanas. Ejemplos de ello tenemos en «Mi colegio en el río», con una nostálgica y extraña evocación del maestro, y en «Traje de fiesta». El poema que sigue «La muda», bello, denso y hermético, aunque no aluda expresamente a la niñez, puede relacionarse con el tema, a través, sobre todo, de una vaga vertiente alegórica, que se reitera fragmentariamente, de un modo más

directo, en otros lugares en que se hace referencia al cambio o transición desde la niñez.

Otra variante temática es la evocación resignada, es decir, la pura nostalgia de la edad perdida, expuesta principalmente en el poema llamado «Resignación»:

«He sido atenazado como venado inerte, vencido, aherrojado por este [pensamiento
amargo y terrenal, lejos de maravillas,
lejos del florecido país donde las almas lanudas se adiestraban en ganar [sus deseos.»

(Pág. 47.)

La resignación no quita, sin embargo, viveza, fuerza, «vida en presente» a la remembranza evocadora, y en ésta, junto a la dimensión temporal, el rescate de los añorados orígenes lleva al poeta, como en otras ocasiones de la obra, a reflejar remotas sensaciones dinámico-espaciales, tan directamente vinculadas con la ingrave alacridad de los seres felices:

«Allí la infancia,
¿era lucha, era infancia? Ahora recuerdo,
arriba, abajo, el goce, el escondrijo
en la pugna mortal y alegre, la victoria
del juego, de la luz.»

(Id., pág. 47.)

Tres de los más bellos, de los más perfectos poemas de *Epopeya sin héroe,* además de los otros poemas y fragmentos ya indicados, se dedican íntegramente a este tema. En todos se contraponen celebración y elegía, correspondiendo ambas, respectivamente, a la remembranza y al enfrentamiento de ella con la realidad presente. Me refiero a «Viento de infancia», «Con la perdida yerba, sin brillo y mi tristeza» y «Patria en la dicha».

El primero es, quizá, el poema de acento más resueltamente romántico de todo el libro. Porque, además, aun ante el cerrado y misterioso orden de *La agorera,* ¿no es acaso Rafael Soto un poeta romántico, dionisíaco? Puede decirse que su tarea de poeta se resume en la actitud de equilibrio, de corrección o de restricción continua de la riqueza de la efusión interior, de manera que, aun siendo su palabra directa experiencia de vida, vida misma artísticamente recreada, parezca, o sea realmente, objetiva creación distanciada discretamente por la contención sentimental, y, sobre todo, por el acendramiento expresivo. Se trata, pues, de una pugna, de un enfrentamiento, o quizá mejor, de un trabajo mancomunado entre la razón y el sentimiento, de una tarea en la que ambos participan, pero no perdiéndose jamás de vista el uno al otro, vigilándose siempre a fin de que ninguno de los dos se sobre-

pase y se erija en hacedor absoluto o predominante. Esto es así (y no sé si en toda creación artística de mérito), y aun convendría admitir que hasta ahora, en la obra de Rafael Soto, ha resultado la razón con un ligero predominio. Por eso, cuando en poemas como «Viento de infancia», parece relajar el poeta las riendas de esa rigurosa autodisciplina, ésta demuestra haberse convertido ya en costumbre, y fluye maravillosamente la palabra por el cauce más apropiado y verdadero. Por lo demás, el apóstrofe inicial sobre el que se construye el poema, lo distinto de la remembranza, lo noble del lamento y la reiteración final del apóstrofe, concluyen con lo siempre esencial, el rigor expresivo, a ofrecernos un poema perfecto cuya verdad se adentra directa y firmemente en nuestro espíritu.

De mayor mérito aún parecen los otros dos poemas. «Con la perdida yerba, sin brillo y mi tristeza», puesto bajo una cita de Archibald Macleish («Y nuestra guerra ya por el viento perdida», es decir, perdida entre el viento, en él, a través de él), es uno de esos poemas que pueden resumir por sí mismos el sentido total de la obra y por consiguiente la actitud esencial, la metafísica o la poética del autor. Sin menoscabo de apreciar en él una clara línea discursiva, pues no en vano es de aquellos que compendian una trayectoria vital, puede decirse que la situación existencial especialmente reflejada (el niño puro que *no estuvo* entre lo sórdido que pudo haber en la niñez, y que *tampoco está* entre el vivir presente, sórdido, mortal y nebuloso por naturaleza) queda como suspendida sobre el vacío, y deja al lector directamente enfrentado ante esa angustia o esa nada. De acuerdo con la cita inicial, la niñez resulta así una «guerra ya por el viento perdida», y el sentimiento de ese vacío se acrecienta al insistir en la estrofa final, de modo más directo, en la amarga situación de quien vive sin asidero:

«*Volviendo al campo, puse mi pensamiento al sol, buscando aquel riba-*
[zo, el vallado de moras y la campal batalla
de la niñez, la infiel infantería en el viento perdida, reclamando sentido
[a aquella fuerza del corazón llorando.
Al épico reflujo de la noche, al repique
de la reseca yerba, sin brillo, y mi tristeza,
me iría combatiendo por el lugar dichoso de mi infancia, existencia
[que ya no piso, suelo de mis años sombríos.»
(Pág. 39.)

La sensación de vacío se expresa, en admirable síntesis, en las dos afirmaciones contrapuestas en el verso final: «existencia *que ya no piso, suelo* de mis años sombríos». Y esta es la «Patria en la dicha», según el título del otro poema, de valor semejante al anterior, y que cierra la obra. Si hemos de otorgar alguna especial significación a la concreta ubicación de los poemas en el libro, habría que admitir que

éste, la evocación de la infancia, el buceo angustiado en el origen del ser y el existir, la dramática ocupación de desentrañar el sentido del tiempo personal buscando la razón de su comienzo, es el tema capital, o por lo menos el más querido, de esta obra de Soto Vergés. En esa recreación de lo hermoso perdido es en donde parece querer quedarse, en donde quiere el poeta reconocerse y que le reconozcamos:

«Aquella era la vida del ser. Libres deseos
vagando a la deriva de los zumos fluyentes, del fruto voladizo
que surcaba una ruta de alegres decisiones.
Llenaba el aire entonces la afirmación, el brío
del poderoso corazón, la fuerza
que los oteros desplegaba.»

(Pág. 62.)

La realidad.—No basta el consuelo de la memoria, la recreación de los antiguos momentos felices, para satisfacer plenamente a quien se sabe y se siente devenir continuo, «navegante conciencia»; lo inaprehensible del tiempo pasado, lo movedizo del presente, lo incierto del futuro, el tiempo, como nudo o unidad inseparable, confluye en la conciencia del poeta, le pone ante sí el horizonte inalcanzable del deseo y le sume en la angustia o certeza de la realidad. Ya hemos visto que, casi siempre, como un Jano lírico, al volver la mirada a aquella «patria en la dicha», el poeta sigue mirando también su vivir presente. Pero puede haber un momento, hora del «nunca más» del cuervo, en que, perdida aquella visión momentáneamente salvadora, no quede sino la conciencia del tránsito, el vivir descolorido, la «niebla». Esta situación es la reflejada en el poema homónimo del título del libro, y que, a la vez que señala el punto cenital de la obra, vale para su autor y para la poesía española actual una de las más desoladas y hondas indagaciones en el problema de la existencia personal, una lamentación henchida de carga lírica y metafísica:

«Para la oscura tierra ya cantando camino.
Amando su verdad, sin destino y sin fe,
bajo el cielo que cambia a cada instante, voy precipitando el canto,
[la alegría de mi ser
en aguas negras, cursos sin retorno, nostalgias de otras más puras fá-
[bulas.»

(«Epopeya sin héroe», pág. 59.)

Creo que sería vano —al menos, por mi parte— intentar una «*explicación*» de este denso poema, porque además el mismo poema parece ya suficientemente explícito. Señalo solamente unos cuantos motivos que, por lo mismo que se hallan en este texto, cobran destacado relieve.

El sentido de *epopeya* que, definitivamente, asume un matiz *antiépico,* antitriunfalista, sobre todo porque, desprovisto el tema de la grandeza que le presta lo colectivo, constreñido al círculo de una sola existencia personal, pierde obviamente su original significado. No hay, pues, ni epopeya ni héroe, sólo una mirada humana singular reflejándose dramáticamente sobre sí misma, sin hallar solución a las contradicciones inherentes al discurrir del ser —de ella misma— en el tiempo, a pesar de que (o precisamente por ello) punza insistente el ansia o apetito de la vida.

El concepto lúdicro, jubiloso, creador, del canto. Y, por contra, el carácter letal, inerte, de la meditación, motivo ya iniciado en *La agorera.*

Una propensión —también insinuada en el libro inicial— hacia la pura y libre fusión panteísta con las fuerzas naturales.

Finalmente, la sensación de desamparo, la angustiada interrogación que a sí mismo se dirige no ya el hombre, sino el hombre-poeta, el salvador de los demás, pero que no puede socorrerse a sí mismo. (Al margen de análisis, de intentos críticos, uno piensa, al leer este fragmento de Rafael Soto —asociando involuntariamente dos grandes momentos de nuestra poesía—, en el tremendo «¿adónde vamos?» de la unamuniana *Elegía en la muerte de un perro).*

Si he dejado para el final la consideración de este poema, «Epopeya sin héroe», ha sido, ciertamente, porque desde un punto de vista crítico —desde el punto de vista personal de quien esto escribe— parece que tal poema represente, en la calidad y en el sentido, la culminación de la obra. Pero una vez expuesto el esquema y el parecer críticos en su integridad, ¿cómo ignorar que hay otros momentos en el libro que corrigen, alivian o, simplemente, completan con otros más esperanzados matices esa desolada visión que uno ha considerado últimamente? Sí, íntimamente conexionado con uno de los motivos centrales del poema «Epopeya sin héroe», recordemos este fragmento en que el poeta se quiere salvado por la mera cercanía humana, hombre entre los hombres en comunión de humanidad:

«Ya no quiero pensar, sólo quiero existir,
danzar entre las zarzas y los brezos rituales,
herirme en la maraña del arbusto, ganando
la mortandad al baile, la brevedad al salto,
danzar sin comprender, danzar, danzar, sintiendo
la noción de otro brazo en mi brazo, la humana realidad de un contacto
[para seguir viviendo.»

(«Danza de la muerte en el verano de San Martín», pág. 36.)

O recordemos este otro fragmento en que, sin perjuicio de plantearse la misma irresoluble problemática que acabamos de ver, el

poeta cobra alientos, para enfrentarse con la vida presente, en el recuerdo de la niñez y, dentro de ella, en la que quizá fue su más grande vivencia:

> «*¿Acaso sea la vida este oscuro presagio de la futilidad? Con una lágrima agorera, me llamas al esfuerzo.*
> *Hermana mía, vuelvo, torno a mi niñez, temblando, combatiendo —sobre*
> *[el postrado canto*
> *con que te resucito— por esta creación de mi existencia batallando.*»
> («La niñez cazadora», pág. 44.)

Llegamos al final de estos comentarios a *Epopeya sin héroe,* de Rafael Soto Vergés. Los mismos no han tenido otro propósito que intentar demostrar que, dentro de un aparente desorden, se encierra un mundo lírico rigurosamente ordenado, que existe una absoluta coherencia tanto entre aquellos elementos que integran la expresión como entre ésta y su compleja trama de significaciones, y que todo ese vasto material expresivo, toda esa compleja variedad de recursos, sirven en esta obra (y en las otras dos anteriormente publicadas por el autor) a una misma metafísica poética perfectamente deslindada en sus esencias principales. «La fuerza de doblegar el verbo común para fines imprevistos sin romper las "formas consagradas" —dice Paul Valéry en un texto fundamental—, la captura y el dominio de las cosas difíciles de decir, y, sobre todo, la conducción simultánea de la sintaxis, de la armonía y de las ideas (que es el problema de la poesía más pura), son, para mí, los objetos supremos de nuestro arte» (10). Pues bien, si se aceptan estas afirmaciones del poeta francés, hay que convenir que en pocos poetas españoles se cumplen como en Soto Vergés esos «objetos supremos» del arte de la poesía.

Este servicio tan escrupuloso a su «rey verdadero», al oficio más querido y a la íntima vocación de su vida, responde, además, en el poeta gaditano, a una actitud firmemente arraigada en lo ético y conceptual. Oigamos lo que dice al final de la *Poética circunstanciada:* «Pienso que, igual que la filosofía, la poesía es la más alta aventura del ser y del lenguaje. Y que, más que acertar en su expresión, lo que importa es vivir su servidumbre.»

Si además de vivir esa servidumbre, se acierta en la expresión como acierta Rafael Soto, está plenamente justificada la necesidad de esa reanudación en la poesía española, una renudación que, con *Epopeya sin héroe,* contribuye a situar nuestra lírica en una línea de rigor que está a la altura de la mejor poesía europea y universal.—FRANCISCO LUCIO *(Martínez Anido, 37. TARRASA, Barcelona).*

---

(10) PAUL VALÉRY: *Sobre El cementerio marino,* en P. V.: *El cementerio marino.* Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1967

Sección Bibliográfica

Francisco Umbral: *Lorca, poeta maldito.* Biblioteca Nueva. Madrid, 1968.

Después del libro dedicado al dandy Larra —comentado por mí en estas mismas páginas—, Francisco Umbral, escritor múltiple, casi polifacético (novelas, cuentos, críticas, biografías, artículos, entrevistas), se acerca a una de las criaturas más fascinantes, más ricas y misteriosas de toda la literatura española: por la magia de su obra, por la sugestión de su vida, por la tragedia de su muerte. Umbral ha hecho algo —mucho— más que acercarse; ha penetrado en el sacro recinto lorquiano, ha deambulado, siempre en lúcido inquisidor, por sus secretas galerías, por sus ocultas cavidades, por todos los corredores y las simas de aquel portentoso creador, de aquel andaluz único *(tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace...)* que se llamó, hasta un incierto y malhadado día del agosto de 1936, Federico García Lorca. Que ya es y será siempre, sin la menor sombra de excesiva familiaridad, con la fuerza de lo propio y entrañable, del mas valioso patrimonio español —que es universal—, *Lorca,* y, sobre todo, *Federico.* Sí, también decimos Garcilaso o Ramón, pero, acaso, sin la misma anchura en su resonancia, desde luego sin la pena oculta de un martirio en plena juventud y creación.

Al frente de su libro, y con él lo cierra, coloca Umbral el verso *y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada,* de la hermosísima y representativa «Oda a Walt Whitman». Síntesis de todo lo que se propone presentar, analizar y demostrar en sus doscientas cincuenta y tantas páginas. Lo que él, por su parte, sintetiza concluyentemene en el propio título: *Lorca, poeta maldito.* Y a la explicación o justificación de lo que pudiera parecer denominación escandalosa o, al menos, atrevida y más o menos «epatante», van dedicadas las páginas de un inicial «Paréntesis». «Para probar su exactitud, precisamente, voy a escribir este libro», y hay que plantearse, por tanto, el hecho de que la literaura española carezca de lo que entendemos por *poetas malditos* y el personal e individual del hombre y poeta Federico García Lorca. Partiendo de *François Villon,* anterior al concepto romántico de *maudit,* Umbral nos recuerda los nombres ineludibles: Baudelaire, Verlaine,

Rimbaud, Artaud, Allan Poe, Dylan Thomas, Maiakowsky, junto a los pintores igualmente sabidos, y certeramente calificado («un maldito sin nervio ni clima para serlo, un maldito tardío») André Gide, «inmoralista», razonador del acto gratuito, apologista de la homosexualidad, gran *homme de lettres* y santón de la literatura francesa, Premio Nobel reverenciado e idolatrado como nos testimonia, entre otros, André Maurois en sus *Memorias*.

En cuanto a españoles, Umbral habla de «posibles malditos» colocando entre los pictóricos a Goya y Solana y entre los literarios a Quevedo, Larra y Valle-Inclán. Y «ese posible y genial maldito que fue o pudo ser, para su ventaja o desventaja, el gran Federico García Lorca», que reunía, sigue diciéndonos, «tres condiciones clave del creador maldito: arraigo estético y humano en los poderes demoníacos o, cuando menos, daimónicos, como le gustaba decir a Goethe; heterodoxia sexual y muerte trágica y prematura.» Llega así Umbral al centro de la cuestión, al núcleo esencial que, esquivado, como ha sucedido casi siempre, impide la libre e iluminada circulación por la obra lorquiana. Con respeto y comprensión, sin proporcionar comida a las fieras, pero también sin pudores ni temas tabús, sin los falsos respetos de que tanto se abusa, es como se hace auténtica crítica. Coger así el difícil toro lorquiano —más difícil sobre todo por las infinitas mitologías acumuladas en treinta años— e intentar torearlo gallarda y limpiamente, es ya, y al margen del resultado, meritoria y plausible hazaña.

«No hay posible integración del individuo cuando el individuo vive una tragedia sexual íntima.» Estas palabras del mismo prólogo son tan clarividentes como valientes, y sólo aceptándolas, no olvidándolas, se puede empezar a desterrar sombras en la obra de algunos grandes escritores. E inmediatamente Umbral se traslada al plano creador —el que tratará de dilucidar— y apunta lo que después va a estudiar detenidamente en amplios capítulos: «... Lorca es el cantor de las tres grandes razas postergadas de nuestra civilización: los gitanos, los negros y los homosexuales.» En mayor (los dos primeros) o menor proporción (los últimos), la obra lorquiana da buena prueba de ello.

Como sucedía en su libro sobre Larra —y así lo señalé en estas mismas páginas de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS—, Francisco Umbral utiliza erudición e intuición en una habilísima, a veces arriesgadísima, síntesis. Desde las palabras iniciales va entretejiendo la materia del personaje analizado con citas sagazmente escogidas, con personales y oportunas reflexiones de carácter generalizador, ya sea sobre la vida, o la muerte, o el arte, o la belleza, o el amor... o tantos otros temas. Anécdota y categoría sabiamente fundidas: anécdota o materia prima, sustancia indispensable, nada más y nada menos que el concreto asun-

to a estudiar; categoría o adecuado elemento sustentante, que, además, dignifica y ensancha en resonancias y sugestiones al edificio.

Umbral parte de los contemporáneos de Lorca. De sus propios amigos. En primer lugar, de los dos textos tan conocidos como valiosos: el *Federico en persona* de Jorge Guillén, y el *Federico* de Vicente Aleixandre, prólogo y epílogo, respectivamente, de las *Obras Completas* de Lorca en Aguilar. Es verdad que Guillén no ahonda, como dice Umbral, «en esa inseguridad de Federico, tan alarmante en un superdotado» —como revelan las propias cartas del granadino al autor de *Cántico*—, pero no nos dice Umbral que en este largo y magnífico texto del gran poeta vallisoletano hay un rotundo dar en la diana en varias ocasiones, especialmente en los epígrafes «El claroscuro» y, sobre todo, «Vida y muerte», en donde leemos este texto tan significativo, perfectamente encajable, para más aún reforzar su tesis, en el libro de Umbral: «Era tan aguda aquella vida que profundizaba hasta su oscuridad de muerte. El poeta de la gracia —¿no es ya esa gracia la más pura desnudez?— era por eso mismo poeta trágico. Este postrer horizonte no se columbraba, no podía ni columbrarse en el diálogo con las gentes; pero en la obra se le divisa hasta cuando menos se le espera» (p. LXXII, Federico García Lorca: *Obras Completas*. Cuarta edición. Aguilar. Madrid, 1960). Guillén —«máximo optimista» le llama Umbral; de acuerdo, pero no siempre: clausurado su *Cántico* irrumpió su *Clamor*— también supo apuntar hacia la meta que luego Umbral recorrerá minuciosamente. Pero quien desde luego nos da la clave es Vicente Aleixandre: su *Federico* es la primera piedra de toda la obra de Umbral, como él reconoce explícita y rotundamente. Frente a todas las interpretaciones externas, frívolas, folklóricas, coloristas, etcétera, «Vicente Aleixandre, en cambio, nos ha dado la más compenetrada, verdadera, alucinante y sugeridora visión de García Lorca...» Su mismo título *Federico* es el del capítulo XX y último de *Lorca, poeta maldito,* que recoge y glosa los fragmentos más significativos y reveladores de este estudio breve, hondo, hermosísimo, del gran poeta de *En un vasto dominio*. Fechado en 1937, muy cerca del trágico fin de Federico, no sólo es una de las páginas más bellas y cálidas de la prosa aleixandrina, sino una de las más afortunadas calas de un poeta en otro poeta, texto cimero en la bibliografía sobre Lorca. Es el mismo que, con el título «Evocación de Federico García Lorca», figura en *Los encuentros,* ahora incluidos, con todas las restantes prosas aleixandrinas, en sus *Obras completas*. Aquí, lógicamente, encontramos también el poema «El enterrado» (a Federico), dentro de la tercera serie, «Nuevos retratos y dedicatorias», de *Poemas varios* (1927-1967), que pudo muy bien haber figurado en el libro *Retratos con*

nombre: sus versos intentan, más allá de la vida, en el reino de la muerte, detectar toda la invencible riqueza lorquiana, penetrar en su misterio:

> *Siento todas las flores que de tu boca surten*
> *hacia la vida, verdes, tempranas, invencibles.*
> *¿Qué suena, duro, oscuro, con voz de sangre o mina,*
> *secreto abismo o pecho que hueco hoy amontona*
> *viento, poder, y expulsa tu voz hasta mi oído?*
> *¿Lloras? ¿Cantas?*

Necesariamente relaciona Umbral a Federico con Luis Cernuda «por su dimensión existencial», tras haberlo hecho con Rafael Alberti, «un Lorca sin drama personal» («... lo que en Lorca se tiñe de sangre, en Alberti se colorea de acuarela. Ambos buscan la gracia del pueblo andaluz; pero Lorca, buscando la gracia del pueblo, encontró su pena. Alberti se quedó, se queda y se quedará en la gracia»). Con un gran fondo de verdad estimo excesivamente generalizadores y superficiales los juicios sobre la vasta obra albertiana. ¡Claro que hay drama, y tragedia, en *Sobre los ángeles* y en *Sermones y moradas!*, por citar dos títulos bien representativos: poesía apocalíptica, mundo alucinante y eruptivo, como en el auto *El hombre deshabitado*, con un impresionante antiteísmo, en la mejor tradición de nuestro teatro alegórico, anterior a Sartre. La muerte, el sin sentido del mundo, la nada absoluta... hasta llegar a su poesía revolucionaria, en la que todo va a cobrar un nuevo sentido, con la que el feroz nihilismo anterior va a ser desterrado.

Vista con agudeza está la fundamental oposición entre Lorca y el autor de *La realidad y el deseo;* frente al sueño de armonía, de «acorde» del poeta sevillano, certeramente calificado como «poeta moral» (como «el inmoralista» de *Gide*), la «maravillosa amoralidad de Federico, que se confunde ya con la pureza misma», porque en él «nunca hay necesidad de justificación ni conflicto moral. Vive en conflicto y comunión con las fuerzas naturales, pero nunca con las exigencias morales...». En su estudio «Federico García Lorca» (incluido en sus interesantísimos *Estudios sobre poesía española contemporánea,* desdichadamente incompletos, faltan los de los poetas vivos), el extraordinario poeta de *Las nubes* nos da algún certero comentario en la línea del libro de Umbral: «La poesía de Lorca... me parece a veces consecuencia de un impulso sexual sublimado, doloroso a fuerza de intensidad»; y como antecedente, sin duda conocido por Umbral, de su capítulo «Los homosexuales» (el número trece de *Lorca, poeta maldito,* que es todo él un detenido comentario de la «Oda a Walt Whitman», entremezclado con citas del poema. Luis Cernuda escribe en ese mismo ensayo: «Acaso en la «Oda a Walt Whitman» esté el corazón mismo

del libro, al menos en ella da voz el poeta a un sentimiento que era razón misma de su existencia y de su obra. A esta claridad en tan pocas palabras no llega ni siquera Umbral en las casi trescientas de su obra, siempre centrada en el *pansexualismo* lorquiano, y que contiene el estudio más inteligente y serio de este tema *tabú,* sobre el que Umbral dispara con precisión: «Lorca canta esa homosexualidad ejercida en una naturaleza pansexual, sobre el confuso y vasto Atlas de los Estados Unidos»... «Lorca canta la libertad total del sexo, la sexualidad-límite, que es la sexualidad gratuita, pura, sin afán ni consecuencia de reproducción: la homosexualidad», etc.

Tan importantes como este capítulo trece (quizá el más valiente, el más «necesario» en un honrado cerco a la obra lorquiana) son los números nueve y doce, «Los gitanos» y «Los negros», respectivamente. La atracción de Lorca por los primeros se compone, según Umbral, de «atracción por el esoterismo de la raza; atracción puramente sexual; simpatía reivindicativa, vagamente político-social, por una raza postergada...» Y las mismas incitaciones pueden llevar, nos sigue diciendo Umbral en el correspondiente capítulo, a Lorca hacia los negros. Pero junto al esoterismo, sexualismo y exotismo, una mayor identificación política, porque ahora el poeta, más maduro como hombre, tiene una mayor conciencia política, social, y sin duda ha tomado partido previamente. Dice Umbral que *Poeta en Nueva York* es «un libro profunda y silvestremente anarquista» (en completo acuerdo), pero que no es un libro político ni un libro social (en completo desacuerdo). A causa de esta tendencia despolitizadora tan frecuente (se ha hecho con Lorca como se ha hecho con don Antonio Machado y con tantos otros escritores españoles), Umbral incurre en ostensibles contradicciones, pues es evidente la progresiva conciencia política de Lorca, sobre todo en sus últimos años, como algunos textos en prosa revelan explícitamente, y que el propio autor de *Lorca, poeta maldito* recoge en varias ocasiones, pero sobre todo en el largo penúltimo capítulo, «Señorito andaluz», aunque algunos muy iluminadores textos de esta índole no tienen el comentario, el relieve debido, y quedan perdidos en el conjunto total.

Muy importante es el capítulo dieciocho, «Tragicismo», amplio estudio del teatro lorquiano, comenzando con *Así que pasen cinco años* y *El público,* y centrándolo todo él en el análisis de sus tres obras mayores: *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba.* Umbral sabe buscar y encontrar en estas tragedias los elementos integradores de su tesis, y por ello, aunque la bibliografía sobre esta trilogía, y concretamente sobre la tercera, auténtica obra maestra de nuestra literatura, es abundantísima, leemos estas páginas con creciente interés,

hallando expresado lo que habíamos intuido al leer y ver estas piezas, encontrando nuevas y sugestivas incitaciones. Así, por ejemplo: «Toda la pieza —refiriéndose a *La casa de Bernarda Alba*— tiene una cierta semejanza con *A puerta cerrada,* de Sartre. La avilantez de la condición humana, potenciada por la reclusión, alcanza las mismas categorías que en el filósofo existencialista. Lorca podría haberse adelantado a Sartre en muchos años —y de hecho se adelanta— en la conclusión de que «el infierno son los otros». Sólo le ha faltado formular la sentencia expresamente. Una frase de Angustias, la hija mayor, en el segundo acto, corrobora esta relación: «Afortunadamente, pronto voy a salir de este infierno», y que es infierno sin salida, sin término (como no sea la muerte: Adela; y aquí reside, añado yo, la novedad genial de Sartre: que sus criaturas ya están muertas, que su infierno es eterno, sin tan siquiera muerte liberadora), lo aclara la respuesta de Magdalena: «¡A lo mejor no sales!» Y así será. Alude también Umbral a la mitificación del macho, pero no da importancia a lo que para mí tiene mucha: la ausencia-presencia de Pepe el Romano, que justamente le da ese valor de mito. Sin salir nunca a escena, como ningún hombre, gravita sobre ella, sobre las mujeres presentes, constantemente, en obsesiva intensificación hasta el clímax final. Es la encarnación, que no puede revestirse de una carne concreta, de la absoluta masculinidad, del puro sexo; y a su alrededor girarán como posesas, danzarán como en rito trágico y sagrado, estas hembras en celo, estas perras hambrientas que por él se despedazarán.

Muchas, variadas y ricas sugestiones contiene este libro de Francisco Umbral, que, después de su *Larra, Anatomía de un dandy* y antes de su *Valle-Inclán,* supone un cerco brillante y penetrante a uno de nuestros más altos creadores. Como en esos otros libros, Umbral hace gala de sus buenas dotes narradoras, de su condición de escritor original e incisivo. Y como sucede con «su» Larra y «su» Valle-Inclán, «su» *Lorca, poeta maldito,* será lectura ineludible y previa a todo futuro estudio sosegado y sereno de la gran obra lorquiana.—Emilio Miró *(Vedano, 7. MADRID).*

LA PITUITARIA DE KAZAKOV

Me imagino a Yuri Kazakov con la nariz tendida al viento ártico, un viento que llega de los hielos perpetuos, de los bosques vírgenes envueltos en la niebla, de los ríos salmoneros, de las cubiertas de los

barcos bacaladeros, de las isbas humeantes, un viento entre áspero, dulce, pesimista y dionisíaco que rodea a personas que, no obstante su elementalidad, asumen los rasgos definitorios de eternos problemas humanos, pese a la consumación de la más importante revolución política y social habida en nuestro tiempo.

Estos relatos de Yuri Kazakov (1) son los más aptos para pensar que «otra» revolución después de «la» revolución no estorbaría demasiado a la siempre precaria naturaleza de las personas enfrentadas a la soledad, la nostalgia, el aburrimiento, la envidia. Son los personajes de Kazakov. Y la literatura rusa contemporánea tiene un acento muy particular, que no ha abandonado el viejo fatalismo, la vieja mística eslava, cuya urdimbre hay que buscar sin duda en las heladas estepas y en el calor del vodka, y, sin embargo, no existe por ninguna parte nada que se parezca al decadentismo, sino que se presiente una vida joven y violenta o, en todo caso, una vida joven y violenta que pugna por aflorar, por agarrar una misteriosa sensualidad que flota en el aire, en el a un tiempo duro y prometedor clima, en los intensos —y por esta misma razón— fugaces veranos nórdicos. Pero no creo seriamente que esto se pueda juzgar desde esquemas políticos esperanzadores. Se trata de un temperamento, precisamente del temperamento de Kazakov. Cabe estar de acuerdo con la influencia del medio, el frío y la soledad y la vida áspera, que provocan ansiedad, pureza y una melancolía sin nombre, mas no resulta convincente adjudicar tales características, evidentemente psicológicas, sólo al medio geográfico y a reminiscencias históricas y políticas. La ansiedad y melancolía de los personajes de Yuri Kazakov no son exactamente «soviéticas», lo cual se ha considerado justamente como una virtud que le devuelve a la literatura su habitual complejidad y, otra vez, la disocia un poco de los programas sistematizados por otras vías. Con ser tan importantes las conclusiones políticas de la sociedad en general, la literatura siempre jugará un resorte más sutil y subjetivo, un resorte de factura ontológica que toma nota de aquellas cuestiones que permanecen una vez resueltas las más elementales o colectivas. Si alguien cree que después de lo elemental y colectivo se han terminado las cuestiones, ese alguien es feliz.

Igual que las hojas se pudren «limpiamente» en el bosque, así es la tristeza de Kazakov, una tristeza limpia, sencilla, cotidiana, muy a lo Chéjov en el aspecto formal, pero sin igual quiebro nihilista; una amorosa descripción del paisaje y las costumbres y los útiles de trabajo; los bailes de aldea, el letargo del invierno, la vuelta de los

---

(1) YURI KAZAKOV: *El mar Blanco*, Alianza Editorial, Madrid, 1968. Trad. de Amaya Lacasa. Kazakov nació en 1927 y es uno de los más destacados cuentistas soviéticos contemporáneos.

pescadores de bacalao, la niebla en los bosques, los prejuicios que frustran el amor, la melancolía del tiempo que pasa inexorable, los raros momentos de plenitud, la mentalidad ruda e infantil, el contraste generacional, los condicionamientos de la profesión, las auroras boreales, la grave madurez del otoño, la inquietud enfermiza de la primavera, la soledad y el vodka evasivo, la caza, el mítico calor de la isba rodeada de nieve, todo esto envuelto en un sentido del olfato muy elocuente: huelen las algas, las redes, la niebla, la madera, el heno, el estiércol, el pan tibio, «todo olía a Sur, a montañas antiguas y a mar» [se refiere al olor de Crimea y a dos marineros del Artico, en vacaciones, borrachos y aburridos], olores que se atenúan con la nieve, que nos llegan a los sentidos y que son terriblemente evocadores, no para los individuos que experimentan la sensación, que huelen la pólvora quemada, o andan entre fardos de algas secas (2), o soportan el viento del Norte —el Norte del mundo—, o asan patatas en hogueras crepitantes junto a las orillas del Mar Blanco en los rápidos y fríos crepúsculos de septiembre, o miran el vuelo de las chovas negras en los cielos violetas del amanecer, sino para los otros individuos que han perdido ya la emoción de la virginidad de los sitios y vegetan encima del asfalto sin misterio y soportan unas perspectivas que son las únicas y les parecen vacías.

Agradezco a Kazakov que, bien en la órbita neorromántica, o bien por su considerable destreza, o por la emoción casi infantil, honda y cerrada que pone en la traslación de las imágenes, haya despertado en mí esta especie de épica geográfica, que no deja de ser falaz, pero que, en momentos dados —y de momentos dados se hace la vida y cualquier probabilidad de crítica—, actúa y permite valorar a un tipo desconocido que se dispuso a escribir palabra tras palabra en condiciones ignoradas, quizá harto y sin ninguna fe en sí mismo, como se escribe siempre cuando se escribe bien, pero que se encuentra finalmente con otro tipo, quizá harto y sin ninguna fe en sí mismo, que no sólo se dispone por oficio a leer palabra tras palabra, sino que, además, se imagina cosas muy hermosas y muy imposibles. Probablemente aquí estribe toda la cacareada emoción del arte.—EDUARDO TIJERAS *(Maqueda, 19. Parque Aluche. MADRID).*

(2) Incidentalmente, no es desdeñable anotar este dato económico: el aprovechamiento de las algas.

Antonio Buero Vallejo: *Hoy es fiesta, Las Meninas, El tragaluz.* Taurus Ediciones, Colección El Mirlo Blanco. Madrid, 1968.

De reciente publicación es este volumen dedicado a la obra dramática de Antonio Buero Vallejo. Contiene el texto de tres obras: *El tragaluz, Hoy es fiesta* y *Las Meninas,* a las que se anteponen algunas críticas de estas obras, comentarios sobre el quehacer teatral de Buero y declaraciones del propio dramaturgo hechas a propósito de sus estrenos y de las polémicas que los mismos han suscitado. Contiene, además, una reseña de los repartos, fecha de presentación, ediciones en España y traducciones en el extranjero de toda la producción del mencionado autor.

Hay libros que por lo deseados, por lo necesarios, merecen una bienvenida: éste es uno de ellos. Nos da idea, aunque somera, exacta del teatro de Buero, aunque sólo contenga el texto de tres obras; cuando concluimos su lectura sabemos qué es lo que su autor quiere, qué desea decir en sus dramas y cómo lo dice, cuál es su idea de la tragedia y por qué eligió el teatro como medio de expresión. Es indiscutible que se inicia con Buero una nueva etapa para la escena española, a partir de 1949, fecha de estreno de su primer obra, *Historia de una escalera.* Desde entonces no ha cesado su labor de elevar la escena española y lo que es aún más importante, elevar al público, enfrentándolo con problemas que constituyen el «aquí» y el «ahora» del hombre español, aunque sin desgajarlo de problemas universales y eternos, tales como la capacidad de conocimiento, la libertad, las relaciones del individuo y su sociedad.

La presentación del dramaturgo la hace José Monleón, director de la colección y agudo crítico teatral; apunta, como carácter esencial del drama buerista, su condición de «abierto», entendiendo por tal un teatro concebido como «interrogante», como «una exploración o aventura de términos inciertos y renovables». ¿Por qué Buero no ha llegado, formalmente hablando, a una altura pareja a la escena del resto de Europa? (Weiss, Brecht, Artaud). Es obvio. Para ello hubiera sido necesario que se problematizara una imagen tradicional del hombre que poco tenía que ver con la verdadera imagen del hombre contemporáneo, como se ha hecho en las sociedades a las que pertenecen los citados autores; este planteo no se ha dado en España, ni en cuanto a temática ni en cuanto a técnica teatral. De ahí el valor asignado por Monleón al teatro de Buero Vallejo, considerando éste dentro del marco social y estético del teatro español, con las limitaciones que esto importa: «su teatro es "abierto" y encierra siempre un margen de dudas, de cuestiones inefables, de implicitudes, de interrogaciones sin respuesta». Es además un teatro de compromiso, de acción, que enfrenta al que

durante tantos años, y aún hoy, acapara los escenarios con obras fáciles, de evasión, de mero entretenimiento. Insiste Monleón sobre la problemática buerista: el hombre español en su sociedad, desenvolviéndose en un sótano, en una escalera, en una azotea, sin que por ello, o mejor dicho, por ello mismo, dejen de constituir una tragedia. De ahí que Buero Vallejo elija sus temas y los desarrolle en una atmósfera que, en una observación superficial, pudiera parecer trivial o vulgar, pero que, a poco que se investigue en ella, revela profundidad de análisis y claridad de contenido.

Los restantes comentarios del volumen: el de Martín Zaro, «Buero y su teatro»; el de Enrique Pajón Mecloy, «De símbolos a ejemplos»; el de Torrente Ballester, «Introducción al teatro de Buero Vallejo», las declaraciones del propio dramaturgo, completan y refuerzan las ya expresadas por Monleón, al tiempo que las amplían.

Claras, por lo reveladoras, son las palabras de Antonio Buero Vallejo: «... creo y espero en el hombre, como creo y espero en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves, pero esperanzadas interrogantes.»

Los tres textos que se incluyen están precedidos por algunas críticas aparecidas en ocasión de sus respectivos estrenos, que resaltan otra de las características de Buero, hombre y dramaturgo: su honestidad. Una de las más acertadas y esclarecedoras es la de Angel Fernández Santos, publicada en la revista *Indice*, y referida a *Las Meninas*, de la que dice: «Es un drama limpio, sencillo, de una belleza elemental, pero jamás fácil... es literatura con ideas y enseñanzas verdaderas... pero ideas como actos, no como abstracciones, que de algún modo se encuentran ejercidas y vividas y no simplemente dichas.» «Velázquez se manifiesta como un intelectual rebelde, que ha entendido y hermanado consigo la tragedia de su país y se ha incorporado a lo que en él hay de más auténtico: el pueblo.»

La última obra de Buero, estrenada y mantenida largamente en cartelera la pasada temporada, *El tragaluz*, es objeto de un ajustado comentario de Ricardo Doménech. Recuerda el paralelismo entre la atmósfera asfixiante del tragaluz y el mito de las cavernas platoniano, aunque el significado sea distinto. Desde esta situación sí se puede alcanzar la luz, «y aún cabría añadir que, precisamente, sólo desde *aquí* puede alcanzarse, mediante una limpia disposición moral y una conciencia colectiva. Se trata, pues, de que el hombre ha de asumir su propia situación y elegirse en ella.»

Estas últimas palabras de Doménech dan justo en uno de los pro-

pósitos del teatro de Buero: hay tragedia en la vida cotidiana, es necesario que el teatro la refleje para que cada hombre la asuma con responsabilidad y sepa conducirse en ella.

Sobre la misma obra, Fernández Santos mantiene una entrevista con el autor, donde Antonio Buero Vallejo se declara deudor de Unamuno, define la problemática de *El tragaluz*, el enfrentamiento de los dos hermanos, los lugares-símbolos: el tren, el tragaluz, la toma de conciencia distinta para dos hombres también distintos, el trastorno mental del padre (extraordinaria figura dramática y humana) con su eterna y reveladora pregunta: ¿quién es éste?

Como muy acertadamente indica Fernández Santos, la sensación que experimenta el espectador español ante la obra comentada es un flechazo en sus represiones históricas sobre las que prefiere asentar su vida, ocultándolas en una falsa actitud de olvido.

En esta entrevista Buero enfrenta esa definición que ha gustado a tantos críticos y a tanto público, ansiosos de encasillamientos, y que es, sin embargo, errónea: Buero es un autor pesimista. Reitera el autor su total y absoluta confianza en la sociedad, tiene esperanza en la gente que, como él, sigue viendo la superación en el ser humano. Todos tenemos que tomar el tren de la vida y de la acción. Los personajes de la obra no lo tomaron y el único que lo logró, lo hizo con absoluto olvido de los que lo rodeaban, pisoteándolos con tal de llegar. Su forma de viajar es lo que Buero pone en juicio, lo cual no quiere decir que alabe al que voluntariamente se niega a vivir. Buero piensa, como ser humano, que no todo está moribundo en la sociedad española, espera en su porvenir, en el porvenir de aquella gente que forma el pueblo desconocido. (Paralelismo posible: ¿es Buero un poco el Velázquez que nos entregó en *Las Meninas*?)

Recuerdo las palabras de Antonio Buero Vallejo en una conversación mantenida no hace mucho tiempo: «Yo siempre vivo en la esperanza. Lo que no puedo es ser crédulo y esperar siempre lo mejor, eso no es es esperanza, sino engaño.» Es la posición de un hombre y un dramaturgo preocupado por los problemas de nuestro tiempo, es su visión y su constante lucha expresada en sus obras, por recuperar valores humanos que, a veces, por diversas circunstancias, se han borrado o han sido sustituidos por espejismos falsos. De allí la recuperación de figuras históricas y la introducción en *El tragaluz* de los dos investigadores. Así lo dice Buero: «Es una visión del hombre dominando su propia historia.»

En la obra de Buero nos enfrentamos con la tragedia, nos encontramos en sus personajes. El que a veces no haya una salida en ellos no quiere decir que cierre totalmente las puertas, tal vez es que esa

salida debemos buscarla en nosotros mismos. Teatro de ideas, teatro para pensar, teatro que despierta conciencias, que remueve estructuras caducas y anquilosadas.

Concluyamos. A la dispersa y no muy abundante bibliografía sobre Buero Vallejo, sumamos este volumen que, como ya se ha dicho, condensa algunas ideas que muy bien pueden servir de base para un trabajo futuro más exhaustivo sobre la obra dramática de una figura clave y fundamental en el teatro español contemporáneo.—MARI ANGELES GONZÁLEZ DURÁN *(Hilarión Eslava, 48, 6.º A. MADRID).*

AÑOS DECISIVOS PARA LA POESIA DE JOSE AGUSTIN GOYTISOLO

Cuando ya empiezan a ser historia muchos hitos de la poesía española contemporánea —y pensemos en los poetas del 27, del 36 o del 40, aunque muchos de ellos sigan entregándonos aún obra inédita—, cuando la historia y circunstancias en que se desenvuelve la poesía española han experimentado una evolución notable con respecto a los años de posguerra, o de inmediata posguerra, no me parece del todo inútil, aunque ya muchos la hayan intentado, emprender una revisión detenida de los últimos logros de la poesía española, de sus causas inmediatamente anteriores, al tiempo que recibimos el último libro de un poeta muy característico dentro de la generación del 50 como es José Agustín Goytisolo.

Los poetas de la generación del 27 —o 25, como también se la conoce— habían abierto un camino importante. Habían empujado las aguas mortecinas de la poesía hacia un quehacer más realista y temporal. Cuando parece que la dramática realidad de la guerra española iba a ser tema más que aprovechable por los poetas de la inmediata posguerra —en función de ese camino emprendido— para sus obras, los poetas de los años 40 se marginan; dejan a un lado la situación dramática provocada por la historia inmediata y buscan, por circunstancias lógicas en cierta manera, una evasión histórica y literaria, real y estética, hacia lo clásico y lo tradicional. Van a ser, pues, los poetas de la generación del año 50; poetas reunidos, más o menos, bajo la advocación de la discutidísima *Antología consultada,* de Francisco Ribes, y de la colección Colliure de Barcelona, los que recojan la verdadera herencia histórica y situacional, tronchada por la irrupción de la generación inmediatamente anterior. Son poetas que han

vivido los años de su infancia de cara a los acontecimientos trágicos del trienio 36-39; observándolos perplejos y reduciéndolos a sus más simples, pero no por ello menos dramáticas, raíces.

Y estos hombres al decidirse a trasmitir literariamente su experiencia no lejana, ni en el tiempo ni en la mente, no se remiten a sus predecesores inmediatos, sino que bucean un poco más hondo, concretamente en los poetas del 25, siendo decisivos los libros de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso *Sobra del paraíso* e *Hijos de la ira,* respectivamente. Así discurre esta poesía aferrada a las raíces de lo genuino, de la verdadera temporalidad, de la verdadera historicidad. Así se alza una poesía que va a ser fundamentalmente *comunicación,* sin poner mucha atención en el puro formalismo o en la pura estética. Como fuese reflejo de la situación histórica de cada uno (la poesía es «cántico del hombre situado», diría Vicente Aleixandre), la poesía era vigente.

En estos poetas de la generación del 50 —entre quienes podemos reconocer a José Agustín Goytisolo— lo social era y es lo más característico: la guerra y el tema de España con sus realidades históricas más inmediatas. Pero esta situación no por verdadera y positiva deja de ser problemática. José Luis Cano, poeta y crítico de poetas, que ha seguido y estudiado con detenimiento y muy profundamente este tema (1) y esta evolución histórica de nuestra poesía, anuncia cómo, a consecuencia de la situación expuesta más arriba, existe un peligro latente. «Cierto es —escribe— que esa nueva poesía, preocupada por problemas que ya no son los puramente estéticos, los de la belleza del poema, ofrece un indudable peligro: el de que pierda en calidad, en inefabilidad, lo que gane en capacidad de comunicación. Pero a la vista de los más recientes libros de aquellos jóvenes poetas, fieles a una tradición de calidad y dignidad poéticas, me parece que aquel peligro puede considerarse superado» (2).

Esta superación a que alude José Luis Cano está —según él— en función de los poetas recogidos, más o menos, en la antología *Poesía última,* publicada también por Francisco Ribes en 1963. Y sin duda son éstos y los inmediatamente anteriores quienes con un gran margen, y a pesar de seguir sumidos en parcial mutismo (considerando la obra inédita que aún esperamos de ellos), siguen manteniendo una cierta dignidad, un cierto tono medio bien alto, en el quehacer de la poesía española. Verdad es que la joven generación de los años 60 empuja con cierta insistencia, pero también con cierto desorden. Desorden provocado, quizá, por la floración de un elevado número de poetas y por

---

(1) José Luis Cano: *El tema de España en la poesía española contemporánea.* Ed. Rev. Occidente. Madrid, 1964.

(2) José Luis Cano: *Antología de la lírica española actual.* Ed. Anaya. (Colección «Temas españoles».) Madrid, 1964.

la premura de todos en alcanzar una obra más cuantitativa que cualitativamente válida, esa es la verdad. Sin embargo, me parece que ese peligro de que nos habla José Luis Cano —peligro cierto y claro— sólo se ha superado parcialmente.

Y decimos que sólo parcialmente, atendiendo a condicionamientos marginales que han impuesto a los poetas —no podría precisar si de modo totalmente involuntario— una falta de precisión en el decir; de densidad en la expresión; de dinamismo en la creación poética. Y como condicionamientos marginales citemos, en muy principal lugar, una vuelta a las raíces más puras de lo popular, tan justamente señalada por el mismo Francisco Ribes en el prólogo de *Poesía última* (3).

Por las veredas de esta situación crítica encontramos el último libro de José Agustín Goytisolo, libro aparecido después de siete años de ausencia. Por estos mismos aledaños, inmersa en una situación polémica, se encuentra la poesía de José Agustín Goytisolo y por ello hemos creído oportuno trazar este esquema, quizá algo impreciso o incompleto, pero suficiente —creemos— para nuestro propósito.

Presencia de José Agustín Goytisolo

Trataré de mostrar al lector, aunque ya es de todos conocida, una síntesis bio-bibliográfica de nuestro poeta, toda vez que tratándose de un escritor comprometido con lo que es su tiempo, con lo que este tiempo suyo quiere; con lo que él mismo es y con lo que él mismo quiere, su condicionamiento vital y circunstancial me parece importante.

José Agustín Goytisolo nace en Barcelona en 1928. Universitario, hombre de formación intelectual y universal, cursa Derecho en Barcelona y Madrid, obteniendo en esta última Facultad la licenciatura en 1950. Su primer libro, *El retorno,* tarda aún en llegar: 1955. Con él Goytisolo obtuvo un accésit del premio Adonais del año anterior. Un año después se le concede el premio Boscán por su segundo libro, *Salmos al viento,* que no se publica, siguiendo la tradición editorial de los premios Boscán, hasta 1958. Su tercera entrega, *Claridad,* merece el premio Ausias March de 1959. Con el título de *Años decisivos* la colección Colliure reedita en 1961 los tres títulos anteriores. Hasta 1968 no vuelve a darnos, pues, obra inédita alguna. Apenas hace unas semanas acaba de aparecer en la colección El Bardo *Algo sucede,* último libro, por el momento, de nuestro poeta.

---

(3) *Poesía última* (selección). Selección y prólogo Francisco Ribes. Taurus. Madrid, 1963, p. 13.

Su trayectoria editorial es bien apretada, como puede verse. En doce años, aproximadamente, que han pasado desde que apareciera su primer libro, su obra ha tomado cuerpo y densidad suficiente como para que ahora, coincidiendo con los veinte años del poeta, nos planteemos un estudio de conjunto y nos permitamos algunas reflexiones en cuanto a su significación dentro del contexto de la poesía española de los últimos diez años y en cuanto a las características y elementos fundamentales de la escritura de Goytisolo.

HISTORICISMO

Como podrá fácilmente deducirse de lo que llevamos dicho, y como intentaremos justificar más adelante, Goytisolo, al igual que la mayoría de los poetas de la generación del 50, parte de una muy concreta situación histórica: historia patria, personal y hasta historia metafísica (el tiempo como elemento abstracto y genérico) que se convertirá en el eje de toda su poesía. Desde aquí se desarrollará todo su entramado posterior. Ya no podemos concebir la obra de los escritores de esta generación fuera de ese enclave humano, temporal, real. Por ello, esta poesía, eminentemente crítica y analítica, por otra parte, será producto de un estudio consciente, de una formación depurada y, consecuentemente, de una total y viva actualidad. De aquí también la vigencia de estos poetas que no buscan la obra efímera, el libro del momento oportuno, sino la poesía, la creación literaria, válida, sincera y trascendente.

«Por esas mismas razones, afirma Angel González (4), considero legítima la poesía que ha dado en llamarse *social*, denominación seguramente poco feliz, pero que ha hecho fortuna y sirve unas veces para entendernos y otras para confundirnos. Me refiero a la poesía crítica, que es expresión de una actitud moral, de un compromiso respecto a las cosas más graves que suceden en la Historia que, de alguna manera, estamos protagonizando.» Aplico, naturalmente, a Goytisolo estas palabras toda vez que entre su poesía y la de Angel González existen también muchos lugares comunes y puntos de contacto no sólo casuales. Pienso ahora, concretamente, en un motivo poético común a los dos, y a muchos otros poetas de la época —José Angel Valente, por ejemplo—, como es el tema de la guerra, entrevista en medio de la inocencia y despreocupado abandono de la infancia, llegando a tomar matices de tragedia latente o, en muchos casos, de farsa grotesca.

Cito a estos tres poetas solamente porque todos parten de este hecho histórico concreto, yo diría que hasta de la mera anécdota del instante, y buscan a través de ella una realidad más amplia, de carácter histórico, social y hasta afectivo, en grado menor.

(4) *Poesía última* (selección). Selección y prólogo Francisco Ribes. Taurus. Madrid, 1963, pp. 57-58.

En su tercer libro, *Claridad,* Goytisolo nos da un poema ingenuo, breve, pero lleno de un latido sobrecogedor, que titula «Testimonio»:

Quiero dejar
escrito
lo que pasa.
Voy al balcón,
asomo
la cabeza.
Veo crespones,
lanzas,
rodeando el ataúd
en donde
yace
la alegría.

No deja de ser curioso que una experiencia similar, la de la embobada mirada del poeta niño, se repita en Valente con el título «Tiempo de guerra»:

Los niños con globitos colorados,
pantalones azules
y viernes sacrosantos
de piadoso susurro.
Andábamos con nuestros
papás.
Pasaban trenes
cargados de soldados para la guerra.
Gritos de excomunión.
Escapularios.
Enormes moros, asombrosos moros
llenos de pantalones y de dientes.
Y aquel vertiginoso
color del tiovivo y de los víctores (5).

La visión de Angel González, aunque situada en la misma línea temática y expositiva, se zambulle más en la metafísica del recuerdo:

Recuerdo
que yo no comprendía.
El viento se llevaba
silbando
las hojas de los árboles,
y era como un alegre barrendero
que dejaba las niñas
despeinadas y enteras
con las piernas desnudas e inocentes (6).

---

(5) José A. Valente: *La memoria y los signos.* Ed. Rev. Occidente. Madrid, 1966, pp. 87-88.

(6) Angel González: *Tratado de urbanismo.* Col. «El Bardo». Barcelona, 1967, pp. 72-73. Puede verse también: Carlos Barral: *19 historias de mi vida civil.* «Figuración y Fuga.» Seix Barral. Barcelona, 1966.

Aunque, como se ve, las imágenes están plenamente conectadas con la anécdota, con lo real, a pesar de que, como dijimos antes, exista un espacio creado por el poeta y situado más dentro, en el espacio y tiempos metafísicos.

Pero Goytisolo va aún más lejos. En él adquieren valor de necesidad, en casi todos los poemas, la fecha, el sitio, el asunto...:

No fue nada aquel choque,
sólo un susto,
volver atrás y hallar
el auto destrozado, y oír lejos
desde las mesas asomadas
a la terraza de la pizzería,
tu inconfundible voz de jesuita
llamándonos a gritos,
y luego la comida
con Vittorio, con Carmen
... ...

Pero, repito, su intencionalidad histórica es más precisa, más definida; sin buscar ninguna otra conexión última, se ofrece el mundo a los demás tal como éste es. Por ello, los poemas de Goytisolo serán biográficos, de relaciones humanas con amigos o familiares, recuerdos de la infancia fundamentales luego en su vida, etc. Pero no se despojan de su valor de presente. La anécdota se convierte entonces en motivo de análisis, razón que esgrime el poeta en su lucha. No es un simple dato más o menos curioso. Tiene mayor realidad presente.

Amor y muerte —y estoy recordando su primer libro— son otros datos complementarios de esa historia. La relación directa o de recuerdo con los seres queridos, no alcanza nunca lugar de protagonista. Su carácter no es relevante. Es meramente accidental y aditivo. Por ejemplo, la elegía origen de «El retorno» es un punto de partida para reflexiones posteriores, para analizar la vida después, por ejemplo, del sacrificio inútil, o para valorar su propio sentimiento amoroso. La poesía de Goytisolo escapa a toda captación de lo afectivo o sensiblero. Fríamente —aunque con una emotividad que llega a ser sobrecogedora en ocasiones— analiza y disecciona las situaciones extrayendo de cada una de ellas lo que pueda suponer una enseñanza o una reflexión para un después inmediato. Si el término no diese lugar al equívoco podríamos hablar de un cierto y mantenido positivismo en la escritura de nuestro poeta.

Para guardar el odio,
para embeberme en la contemplación
de lo que más humilla,
he venido hasta aquí.

Quiero pensar en cómo cae
la muerte,
sentado en esta losa.

* * *

De la mujer que amo he aprendido
la canción del silencio. Ahora sé
lo que tú me decías sin palabras.

Hasta podemos decir que esta poesía sostiene y mantiene un patente dinamismo toda vez que no se reduce a la simple narración objetiva, sino que queda latente a lo largo de una historia que vendrá, de una historia posible y más o menos inmediata.

Cuando el poeta descubra, más tarde, que toda esta verdad rotunda, que los más nobles valores de la historia humana, de su propia historia, comienzan a desintegrarse; cuando él mismo sienta sobre sí la dentellada del desinterés por las cosas más justas, por las ideas más fundamentales de la vida y de la historia, reaccionará de inmediato cargando su crítica y su análisis de una gran dosis de ironía, que puede desarrollarse hasta llegar a la sátira violenta.

Lo dramático. La sátira

Por ese camino, la historia —siempre la historia— se convertirá en dramático protagonista, en acusado. Y Goytisolo fustiga esa desgana, ese olvido, poniendo en solfa lo más tradicionalmente preestablecido. A través de la crítica y del análisis, la realidad se va deformando paulatinamente, sin perder por ello su fidelidad, su verdad. Aparece entonces la farsa, lo grotesco.

José Agustín Goytisolo, a quien podemos incluir en esa corriente tan consustancial a la literatura española que es la transformación o transfiguración de la realidad hacia lo caricaturesco y hacia lo grotesco, cambia la tesitura de su poesía en *Salmos al viento*.

Esta es la historia, caballeros,
de los poetas celestiales, historia clara
y verdadera, y cuyo ejemplo no han seguido
los poetas locos que, perdidos
en el tumulto callejero, cantan al hombre,
satirizan o aman al reino de los hombres,
tan pasajero, tan falaz, y en su locura
lanzan gritos, pidiendo paz, pidiendo patria,
pidiendo aire verdadero.

Como en Quevedo, o como en Larra, pongamos por caso, la escritura se hace más objetiva cada vez. Los objetos entran a formar parte integral del poema. Objetos, situaciones y personas que, desde su misma quietud, desde el mismo estatismo que padecen y viven, delimitan y redondean la totalidad de la visión irónica, violentamente irónica del mundo, justificándola al propio tiempo. Haciéndonos comprender de pronto cuál es la gran mentira, el gran disfraz de las cosas, la falsa apariencia del mundo prefabricado.

En *Algo sucede* el panorama en tal sentido se acentúa muchísimo más. La denuncia, la sátira, la mordaz ironía hacia personas y cosas, hacia todo lo que se tambalea minado por la decadencia que produce lo manido, lo gastado; por la inercia, se hace patente. Y la hostilidad que Goytisolo muestra frente a ese mundo es meridiana. Pero —y en esto hemos de mostrarnos en desacuerdo— el aprovechamiento para ello de lo populachero, de lo chabacano, en muchas ocasiones; el sometimiento, a toda costa, de la forma poética a la idea es algo que se nos antoja censurable en la poesía de *Algo sucede,* y a través de lo cual aflora de nuevo el peligro a que se refería José Luis Cano y al que hemos aludido más arriba.

... ...
pensaba que es difícil
—para mí por lo menos—
poner cara de hombre
normal, y sonreír
a la gente que bulle,
que te saluda, al viejo
portero de la casa,
y a todo dios que corre,
que atraviesa las plazas
detrás de algún asunto.

* * *

Este mundo difícil
en el que ahora vivimos,
con la duda perenne
de no saber
qué marca de jabón es la mejor,
y qué equipo de fútbol
ganará, finalmente, el campeonato,
qué artista de cine
tiene las tetas más publicitarias.

Justo es reconocer que toda esa catarata de voces, dichos y situaciones viene dada por una especie de irónico escepticismo que produce en el poeta la visión de un mundo como el que hemos descrito. Así el

poema es algo que no importa. La realidad estética, literaria del poema no interesa si lo que se dice va directamente a la llaga, hace reverdecer la herida y que la sintamos más a lo vivo.

«Claridad»

Pero cuando anteriormente Goytisolo nos ha dado un libro, cuyo título es verdaderamente significativo, *Claridad,* donde se hace gala de una hechura poética envidiable, cuando vemos en ese premio Ausias March de 1959 —que creemos su mejor libro— que Goytisolo habla, dice, censura incluso, expresa, si se quiere, su repulsa contra una forma de vida que vista a través de la suya se le antoja llena de amargura y hasta de esperanza, no podemos menos que exigir a nuestro poeta la continuación y el desarrollo de aquella línea en el resto de su obra. En *Claridad* obra una mayor síntesis expresiva, sin perderse totalmente ese vigor histórico-épico, y hasta crítico, que es consustancial a su obra. Existe hasta un cierto tono beckettiano en esa expresión de la soledad, de esas situaciones límites, como sucede en el poema «Años turbios» (y véase el título) que transcribo completo.

Otra vez en la calle,
pero no como entonces.
Ahora son veinte años
con fiebre y con hastío.
¿Soy yo ese triste y ronco
sonido sin campana?
¿Era yo aquella sombra
detrás de mis zapatos?
¿Soy yo? ¿Era yo? Preguntas,
preguntas al olvido.

Goytisolo conoce su oficio. Lo ha demostrado con creces en su tercer libro. La expresión contenida, pero densa. El poema apretado, pero total. Una mayor capacidad sintética, sin que su intensidad disminuya, yendo así a desembocar en una realidad concreta, pero sabiendo abrirla, con maestría, a una totalidad universal:

Por sus golpes, por toda
la lucha que sostienen
contra el muro de sombra,
yo te pido: persiste
en tu fulgor, ilumina
mi vida, permanece
conmigo, claridad.

Es, en suma, una poesía dinámica que no acaba en el poema, que no se reduce a él, a pesar de la concreción de éste.

Planteadas así las cosas, hemos de aventurarnos a hacer un juicio más o menos válido para *Algo sucede.* Difícil discriminar de forma tajante lo que supone esta última entrega de Goytisolo. Frente a su obra anterior, yo diría que no es un avance, sino más bien la ampliación de una faceta parcial de su primera etapa, entendiendo por primera etapa la anterior a *Claridad.* No ha habido —o nos parece que no ha habido— un desarrollo a partir de la última escala que hicimos con Goytisolo en 1959. Existe un descuido formal, una despreocupación, aunque sólo sea aparente, y hasta intencionada, hacia el poema. Y aunque sigue actuando su preocupación histórico-épica —y más popular y directa si se quiere— fundamental para su obra, ésta no se logra contener y el poema pierde en calidad, en densidad; se hace ramplón en ciertas ocasiones. Es como si nuestro poeta se despreocupase de lo que es el verso y actuase en muchas ocasiones a la ligera.

LO POPULAR. LA SENCILLEZ

Son dos problemas consecuentes a nuestra última afirmación. Se nos antoja que este afán de hacer llegar a un mayor ámbito la poesía requiere también un intento de acercar ese ámbito a la poesía. No se trata de exponer lisa y llanamente los hechos, dar cuenta textual de la historia, usar de un mero valor funcional. No es sólo guiarse de intuiciones. El autor ha de refrenar y dar concreción literaria a su idea. Hacer ver a los otros, a aquellos a quienes ha de dirigirse y con los que, desde ese mismo instante, va a quedar ligado por un nexo de solidaridad y amistad; hacer ver, digo, que no sólo conoce los hechos que todos vemos, sino que es capaz de darles dimensión intelectual, humana. Lo que tampoco querrá decir que se pierda la sencillez, que se la sacrifique en favor de esa toma de dimensión más profunda.

Si en *El retorno* Goytisolo manejaba sabiamente elementos tan importantes como eran la muerte, la vida, el amor; si formalmente se notaba hasta un contacto, una solidaridad sensorial con el mundo; si en *Salmos* usaba un estilo retórico contenido; si se lanzaba entonces por el camino de la ironía, a veces hiriente, y sabía bucear en los objetos y las cosas hasta encontrar la razón de su violencia crítica; si *Claridad* representó, al menos me lo parece, una síntesis lírica épica e intelectual de la vida de un hombre (llámese Goytisolo o como se quiera), de sus inquietudes, desazón y esperanza, en un mundo indeciso que se tambaleaba; si ahora su último libro aprovecha la cotidianidad, los hechos más simples de la historia de nuestro vivir actual, algo así como nuestra «intrahistoria», ¿por qué sacrificar en favor de esto una forma directa y sencilla, sí, pero también cuidada y densa

como nos había mostrado desde el comienzo la poesía de José Agustín Goytisolo? ¿Por qué no tomar con más seriedad los motivos de esa vida cotidiana, sin arrumbar, como pieza ya inservible, la penetración intelectual de las cosas?

Porque en *Algo sucede* el mismo lenguaje pierde capacidad sugeridora; la palabra está ahí, sólo en los poemas. No existe densidad en el contenido; no se permite un margen para el lector, para que éste actúe intelectualmente frente al poema. La palabra se petrifica, como petrificada está la imagen de ese mundo que Goytisolo nos está mostrando. Y no podemos arriesgarnos a dejar anclada la poesía por hacerla servidora fiel de esa verdad que intentamos mostrar con la mayor lealtad posible. Sobre todo, cuando se intenta que el poema sea válido en el tiempo, cuando se intenta situarlo y dejarlo como testimonio, *en el tiempo,* de una realidad que hemos vivido y de la que hemos participado.

Así y todo, en la tercera parte más, existen algunos poemas de *Algo sucede* que nos dan la medida justa de lo que es la poesía de José Agustín Goytisolo, como yo imagino que debería desarrollarse con mayor valor positivo. Me refiero, por ejemplo, a poemas como «Réquiem abierto» o «Maestro de Tahull». Este último dice:

Son cerca de mil años
rugiendo en un mural;
cruces, signos extraños,
Bien y Mal,
entre azules rampantes
cruzándose al bies;
la fe de antes, arte
de después,
Del que pintó a la fiera
no ha quedado ni el nombre.
Uno entre tantos, era
sólo un hombre.

Visión ésta de un mundo que se ha logrado condensar en los límites aparentemente cortos de esta cancioncilla popular y muy sencilla de formas, que hasta diríamos ingenua. Pero esta escena implica algo más que una simple descripción, como a la vista está, está latiendo el espíritu del hombre secular, del hombre en la historia, rodeado de todos esos atributos (bien, mal, fe, arte...) recreados y conformados por él mismo. Por eso se me va a permitir que insista: es esta línea la que debe seguir la poesía de Goytisolo, pues es a través de ella por donde su verso se carga de una más justa y verdadera dimensión. Porque esta congelación que se patentiza en *Algo sucede* supone un retorno claro al peligro de desprestigio de lo inefable, de

lo bien dicho del poema. Si en función de un mundo que se petrifica y se congela —como sucede en el presente caso— se corre el peligro de dar una poesía petrificada y calcinada también, es preciso que tengamos en cuenta que el verso no ha de someterse a una función determinada y concreta, sino que debe alcanzar esta particularidad y esta concreción un poco más allá, en el tiempo y en la mente de los posibles lectores.

Los poemas-poética

Algo significativo en la obra de José Agustín Goytisolo, y que creo podría servirnos de punto de meditación en torno a este problema que presento como el más acuciante, son sus poemas-poética.

En casi todos sus libros, Goytisolo nos da uno o dos poemas donde expresa sus ideas en torno a la poesía, al poema o los poetas y sobre la actitud, función e intención de la poesía. Y es en este último aspecto de la función poética en donde podríamos promover la discusión. Esta función, este servicio que el poema ha de proporcionar se aparece como el único aspecto válido y viable del mismo, sin querer atender a su realidad estética, que no es morosidad contemplativa, ni mero afán esteticista, sino interés en la precisión, en la inefabilidad; en la vitalidad del poema, en una palabra.

No podemos eludir la cuestión: el poema es una realidad estética. Una realidad estética en función de ciertas coordenadas, intenciones o intereses, pero realidad estética al fin. Es más, una realidad que, a través de su forma expresiva precisamente, ha de llegar y quedarse entre las gentes y las realidades a que ha sido destinado. Y me arriesgaría a añadir algo más: una realidad intelectual. Realidad a través de la cual el poeta va a desarrollar su visión sintética y crítica de las cosas, frente al hecho concreto que ha sido el primer motor del poema.

Desde Antonio Machado hasta hoy; desde el momento en que la poesía española reconoce la necesidad de ser considerada fundamentalmente como «impulso humano», se ha sobrentendido siempre una afirmación adicional a ésta: a través de una poesía espontánea y emocional, directa y sincera, no hay que llegar necesariamente a una simple ordenación lógica de los elementos, sino a buscar una carga de contenido, de sentido trascendente para la palabra —y el poema por consiguiente— que la haga válida en el tiempo formal y fundamentalmente.

En el primer poema de *Salmos*, «Los celestiales», Goytisolo aboga

por los poetas que «cantan al hombre» y no usan «el verso melodioso y la palabra feliz». Idea que se vuelve a desarrollar más adelante, de forma más sintética y total, en el poema «En el café», de *Claridad.* Si estos dos poemas aludían directamente a los poetas, si aludían a su intencionalidad o a su ideología, los tres poemas-poética de *Algo sucede* están referidos más concretamente al poema en sí. Y en ellos Goytisolo nos habla muy a las claras del camino a seguir con la palabra:

Contemplar las palabras
sobre el papel escritas,
medirlas, sopesar
su cuerpo en el conjunto
del poema, y después,
igual que un artesano,
separarse a mirar
cómo la luz emerge
de su sutil textura.

«Así —concluye— es el viejo oficio del poeta.» Lo uno, pues, no excluye lo otro. La intencionalidad directa, la preocupación por la realidad más inmediata del hombre, no es obstáculo para ese oficio artesanal que el poema supone y requiere. Goytisolo coloca estas palabras como pórtico de su libro, como programa que se propone seguir, pero parece como si, arrastrado por la urgente necesidad que para él supone decir las cosas, lo olvida, lo abandona, como consecuencia, todo ello, de la rebeldía que le produce la enervante quietud y el estatismo feroz del mundo que contempla. Y vuelve a llamar la atención «a un joven poeta»:

Une tu canto al coro inmenso
de esta asolada humanidad.
Juega a la vida, si estás vivo.
Sólo la vida seguirá.

Por eso cuando la lucha por la creación poética se recrudece, cuando la expresión se resiste o no colabora con el poeta, Goytisolo baja «a la calle» y lo encuentra todo hecho ante él, resuelto. Ahora bien, esa toma de contacto no hemos de permitir que se produzca espontáneamente, sino remontándonos al oficio artesanal del primer poema. Sólo entonces se logrará que el poema se concluya, se redondee y se haga una realidad dinámica.

Para que todos sepamos que esta exigencia que hacemos al poeta no es descabellada, quisiera, para terminar, andar un poco por los intersticios formales de su poética y entresacar algunos ejemplos de todo ese lenguaje propio, de toda esa técnica bien dispuesta que opera previamente en el desarrollo de la escritura de Goytisolo.

A pesar del fundamental y esencial objetivo que éste y que los otros poetas de la generación del 50 tienen, hemos de ver y considerar la existencia de una dilatada formación y de un entramado sólido en lo que al poema respecta. No en vano —ya hemos aludido a ello— todos los poetas de los últimos quince años poseen una formación universitaria, en el sentido amplio, toda vez que no sólo han cursado una disciplina universitaria sino que han tomado contacto con la poesía europea y universal de su momento, lo que naturalmente permite un mayor radio de acción a su escritura posterior.

La nota más clara del lenguaje de Goytisolo es el tono fuertemente expresionista que lo caracteriza, y que viene dado por su afán de tomar contacto directo con lo que el pueblo hace y dice para reflejarlo luego con la mayor fidelidad posible. Es, pues, casi constante la aparición y aprovechamiento del lenguaje más simple y popular, incluso manteniendo un cierto tono de grosería desafiante: la transcripción de frases hechas, retruécanos, metáforas estereotipadas del lenguaje coloquial y diario. Con todo ello se dota al poema de viveza, agilidad, latido humano, aunque en ocasones sirva para lastrar a ese poema y dejarlo circunscrito simplemente a la esfera vital, histórica y situacional en que se produjo.

En *Algo sucede*, por ejemplo, el contenido preñado de imágenes superpuestas y abigarradas produce expresiones como la que transcribimos y que más que expresadas por la palabra parecen producto de la filmación de una cámara sagaz:

... ...
luz de plomo y carbón
en los paseos,
y monjas, monjas, monjas
y bocadillos de jamón,
historias de un pasado tenebroso.
conversaciones, niño
pórtate bien, qué leches,
sírvanos dos chiquitos, paga éste,
ayer trincaron a Ramón,
lo siento, no conozco a Blas de Otero,
ay, mi chico, me matas,
... ...

Los planos se entrecruzan, se retuercen, buscando la sensación abigarrada de una continua carnavalada.

Tanto en *Salmos* como en *Claridad* se aprovechan, aunque de modo más esporádico en este último caso, estas frases y estas descripciones. Pero este lenguaje no actúa por sí sólo, sino que forma parte de una estructura estudiada y bien dispuesta del verso en los primeros libros de José Agustín Goytisolo, y que en *Algo sucede,* sin embargo, es un tanto menos consistente. Existe, eso sí, una concreción lingüística, una descripción siempre exacta y objetiva de las cosas, aunque con menos agudeza irónica que en *Salmos al viento,* donde la carga crítica y sensorial es fundamental.

Lo poesía de Goytisolo —aludamos por último a su carácter general— se presenta siempre enraizada en su propia existencia. Ya yuxtaposición y coordinación da a sus períodos discursivos un orden de actividad notable, de palpitación veraz, lo suficientemente clara para ver que es una poesía hecha y seriamente conectada con su realidad. Goytisolo, además, no prescinde nunca de su propia experiencia: desde la inclusión de lo sensorial, de lo táctil en *El retorno,* hasta la autobiografía íntima o social de *Algo sucede,* pasando por la observación meticulosa de *Claridad.*

Conclusión

Por todo ello, hemos de ver en la poesía de José Agustín Goytisolo un miembro vivo de nuestra lírica actual. Existen una serie de valores complementarios y una estructura sólida; se detecta un conocimiento tácito de lo que es el verso y el poema; se percibe bien a las claras una selección del lenguaje y una estructura técnica peculiares que nos hace mantener la confianza en su obra inmediata. Pero también nos hace exigirle seriamente una vuelta a los principios más elementales con los que él siempre ha contado y que en esta última entrega ha abandonado, buscando, quizá, una más fácil comunicación a toda costa que, sinceramente, creemos no es el camino a seguir por nuestra poesía actual.

Quizá hayamos reunido estas notas un tanto deslabazadamente, queriendo señalar aspectos de aquí y de allí, y que nos parecen fundamentales desde un punto de vista crítico activo; aspectos que nos puedan hacer penetrar en la obra de Goytisolo con una mirada reflexiva y atenta, más que pretender un estudio exhaustivo de sus cuatro libros publicados hasta el presente. Por eso habrá temas tratados de soslayo,

o simplemente apuntados, y otros que han quedado sin lugar en estas cuartillas por considerarlos, quizá, más claros a la mirada del lector atento e interesado.

Esperamos que todas estas reflexiones y ejemplos que hemos ido poniendo sirvan de trampolín no sólo a una obra continuada de nuestro poeta, sino a crear también una inquietud por los temas tratados por Goytisolo en su obra y que han sido y son consustanciales y básicos en la poesía española de hoy.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN *(San Diego de Alcalá, 32. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

LA MAESTRÍA DEL ARTÍCULO (1)

En cualquier lugar del mundo donde él estuviera, ya su despacho de Serrano, 43, por el que pasaron horas de historia, el de su pisito parisiense, en otras que también eran graves para su patria, en el de la Castellana a la sombra del Greco, en la mesa auxiliar de un tren, en tantos otros lugares, encuentra siempre Gregorio Marañón un hueco —eso por lo que él se denominaba a sí mismo «trapero del tiempo»— para un artículo. Un artículo que luego él, ya puesto en limpio en la máquina portátil de Lola, su mujer, iba a mandar a *La Nación,* de Buenos Aires, o al *A B C* madrileño. A toda una nómina antigua y moderna de diarios y revistas que todavía se vocean en grandes capitales, que todavía son esperados puntualmente en tantos grandes y chicos sitios por gentes doctas y curiosas o que ya no constituyen otra cosa que un recuerdo convertido en un título para unas hojas amarillentas y unas siglas en los estantes y los ficheros de las Hemerotecas.

En las venas y en todo su ser llevaba don Gregorio el germen benéfico —sí también lo hay así— del periodismo; por eso, al margen de los libros importantes, de los grandes discursos académicos, de las conferencias para las tribunas de más fama, él gustaba de buscar un tema que centrando la actualidad presente le permitiera la alegría de ponerlo a punto en unas cuartillas como si se tratase mismamente de un plan médico. Y son muchos de esos los que un día pudieran haber sido de haber concurrido, Pulitzer o Cavia, los que él escribía al lado, mismamente diré entreverados de esos planes, que eran más que nada un modo de comportamiento junto a una dietética, y claro

(1) «Obras Completas». Tomo IV, GREGORIO MARAÑÓN. Espasa Calpe. Madrid, 1968.

es, bien que en tono menor, una serie de fármacos que no eran nunca, como en tantos otros es costumbre ordenar, ni los más raros, ni mucho menos los más caros.

Galdós y el Caballero de Casanova, los estudiantes, Enrique Larreta, el padre Feijoo, el viejo Hospital General... ¡Cuántos y cuántos más fueron en mañanas luminosas, en tardes melancólicas, los temas sobre los cuales en unas cuartillas él fue dejando en rápido correr de su pluma los propios recuerdos personales, o unos saberes en los que ponía al hablar de la Eboli o de don Renato Descartes un tal intimismo que a un lector que leyera este artículo sin conocer para nada el nombre del autor le pudiera parecer que se encontraba ante la prosa de un contemporáneo de la tuerta princesa o del maestro de la filosofía!

Y así en tantas cosas que él tocaba con una pluma, en la cual las hadas habían puesto al fabricársela la magia del encanto y la gracia, la belleza y el saber; en fin, todos los dones que esas mismas hadas depositaban, como dicen los cuentos, sobre las cunas de los recién nacidos principescos.

Si dentro de una vida cargada de los más infinitos quehaceres hubo huecos ya grandes o chicos, para escribir cientos de artículos, que son presencia de maestría, hay que preguntarse lo que podría haber sido la tarea de este hombre si se hubiera entregado tan sólo a la profesión del periodismo, al quehacer de escritor, sin otra preocupación que la grave de tener que vivir tan sólo de la pluma.

Ahora, en esa obra de gran categoría, que con singular devoción a la persona y a la obra marañoniana lleva a cabo Julián Juderías, al ordenar y recopilar las *Obras completas,* le ha tocado el turno a su discípulo fiel, el de reunir los artículos, las necrologías y las notas bibliográficas. Una tarea en suma llena de dificultades en lo que respecta a la rara y lejana localización articulística se refiere.

Una tarea que arranca desde las horas de la primera juventud de don Gregorio, en que escribe a la par en periódicos de muy distintas ideologías, para llegar hasta los artículos escritos como aquel que dice al borde de la hora de su muerte.

Una tarea que forma ahora los cientos de páginas de un libro, de una muy hermosa impresión, con el que se llega al tomo IV de esas *Obras completas,* con que Espasa Calpe cumple para con las letras españolas, más aún hispanas, un mandato excepcional.

Y excepcionales de belleza, innarcesibles de estilo y de pensamientos claros y actuales, como en las horas antiguas en que fueron escritos, son estos artículos, estos juicios de libros, estos adioses enternecidos a viejos amigos que nos encontramos en este grueso tomo del español primerísimo que fue don Gregorio Marañón.

Al filo de las coplas de Jorge Manrique, los ríos españoles, ya los caudales o los chicos, han saltado desde sus cauces a las páginas de un libro de muchas páginas, y que cuando escribo esta nota, que más que de crítica es de aviso para futuros lectores, lectores de cerca o de lejos, está camino por segunda vez de las linotipias, y todo ello en un espacio de tiempo muy breve. Por una vez, y gracias a Dios sean dadas, un libro que no guarda dentro ni violencias ni erotismos se convierte en una prosa de rápida venta en las librerías grandes y chicas de nuestro país.

Hay una vieja y hermosa tradición en la literatura viajera española, en esa de ir remontando villas y ciudades sin olvidarse incluso de las aldeas o los burgos y en un cuaderno de hojas sencillas, ir apuntando cosas y más cosas. Apuntando lo mismo del cuido que daban en un mesón que del estilo románico de una ermita.

A esta tradición, que él conoce mucho por las lecturas, no voy a citar ahora ni siquiera un esbozo de un catálogo de viajeros con fama, se apunta ahora por estos días un escritor de depurado estilo y de buena cultura, un hombre, que me gusta decirlo y repetirlo, es la más perfecta imagen del hombre de letras que dicen los franceses. Y justo es en este punto apuntar su nombre: Pedro de Lorenzo.

Ha viajado muchas leguas por los caminos y ha ojeado, más aún leído con ojos atentos curiosos, amorosos, desde las horas de su infancia en su natal Casas de Don Antonio a su madurez, innumerables clásicos y modernos, sin olvidarse de esos que vienen «pegando», por los caminos literarios.

En esta ocasión los ríos han sido aquellos que le han tenido tiempo y tiempo en vilo de viaje y en atención de ir anotando para escribirlo luego desde la historia que transcurrió junto a sus orillas, a los sonetos o los romances en que les cantaron los poetas. Sonetos algunos olvidados a pesar de su belleza, grabados otros al pie del puente que los cruza:

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!...

Don Luis de Góngora, gran señor de una poesía que no pasa, y los versos de los poetas que pasaran, pero que Pedro de Lorenzo no podía, como gran historiador de los ríos españoles, dejar pasar ya en sus marchas de viajeros o en sus lecturas.

---

(2) *Viaje de los ríos de España.* PEDRO DE LORENZO. Editora Nacional. Madrid, 1968.

Es un viaje largo—de años fue para él y de horas de lectura— éste de los ríos de España, pero no es nunca un viaje que cansa, que ni siquiera fatiga, ya que todo es en el mismo cambiante en cuanto a los lugares que recorremos, en lo que al metro del verso se refiere, en lo que afecta a la prosa, dado que igual nos encontramos con la novela pastoril que con el señor Azorín, a quien un día habría que hacer Primer Viajero de España, de la España de todos los tiempos claro está.

¡Qué gran diccionario de nombres y de pasajes literarios es éste de los ríos españoles que avanza desde lo más lejano de las letras para ir caminando hasta casi llegar a los poetas que aún tienen la barba recién inaugurada por la cuchilla.

Aquí lo mismo sale a escena don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona, que era en 1713 el primer presidente de los «inmortales», que don Gerardo Diego cantando al Júcar:

Agua verde, verde, verde
agua encantada del Júcar,
verde del pinar serrano
que casi te vio en la cuna...

o Manolín Pilares, a quien De Lorenzo llama «hombre de oficios, narrador lírico y humorista, personaje de peñas literarias», trayendo a sus versos a su Nalón:

¡Río Nalón, amigo!
¡Cuánto peso en tus hombros!
¡Cuánto sudor en tu alma!
¡Cuánto lodo en tu rostro!

La historia de los días heroicos y lejanos y los paseos de Juan Ruiz o de Quevedo, de Ortega o de Unamuno, de Machado o de Lorca por nuestros ríos, está presente en este libro de anchas páginas, como los caudales de muchos de ellos, de delicadas expresiones, como otros corren escondidos entre altos riscos. Libros de este río que es un gran poema, donde la más exacta erudición se hace una hermosa prosa que nos empuja como la corriente de todos ellos a su lectura. JUAN SAMPELAYO *(Zurbano, 57. MADRID-10.)*

TEATRO DE OPERACIONES

Por encima de las tres partes que dividen el libro de Antonio M. Sarrión, *Teatro de operaciones* (1) —y que, efectivamente, representan tres muestras poéticas diferentes de una misma voz, de un mismo estilo peculiarísimo—, algo flota en esta obra, por encima de cada poema, diría yo incluso, unificándola, unificándolos, convirtiéndola en una pieza coherente, única en la poesía joven a que pertenece, aislándola y configurándola de un especial interés. En un anterior escrito de crítica al libro de Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte,* también aparecido en las páginas de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (núm. 214, octubre de 1967), situaba yo a Sarrión en el grupo más joven y más importante de la poesía española de nuestros días —el más vivo, el más presente en su rica pluralidad— al lado de los nombres de Gimferrer, José María Alvarez, Félix de Azúa, Vázquez Montalbán, el del mismo Carnero, todos ellos separados por espacios muy cortos en sus fechas de primera publicación (2). A aquel trabajo rogaría yo volviese el presente lector, para no tener así que anunciar de nuevo las principales —aunque forzosamente someras todavía— características renovadoras de esta compacta e independiente formación poética, hoy en su mejor momento creador. Yo, por lo menos, sigo apreciando los mismos caracteres generales, positivos, en el mencionado grupo de poetas, y la aparición posterior a aquel escrito de alguna nueva entrega poética de esos autores —casos de Gimferrer y Carnero— no ha hecho sino confirmar, desde mi punto de vista, aquellas impresiones.

Sin embargo, cuán apasionante resulta separar el texto de Sarrión de la poesía de aquellos otros jóvenes autores citados, y analizar sus treinta y ocho poemas y observar todo su proceso de imaginación y creación a la luz de una honda, viva presencia humana, que les da la verdadera significación. Esta experiencia, que yo invito a cualquier interesado a realizar, nos dará la mejor prueba de la potencia de este grupo, que sabe guardar la propia independencia, la originalidad, la mejor diversidad, dentro de unas mismas gamas de intenciones y preocupaciones.

Algo, decía antes, una presencia humana, humanizada, recorre los poemas de *Teatro de operaciones,* y convierte el itinerario creativo del libro en un itinerario de *recuperación moral* de la poesía como medio al servicio del poeta para explorar en sí mismo. Conviene, sin embargo,

(1) *Teatro de operaciones,* de ANTONIO M. SARRIÓN. El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón. Cuenca, 1967.

(2) Es precisamente Sarrión, al lado de Vázquez Montalbán, el de más edad entre estos poetas jóvenes —ambos nacidos en el 39—, pero la diferencia de edad, cuatro, cinco y hasta ocho años, con los otros, desaparece en la mutua cohesión poética y en la coincidencia temporal de sus respectivas primeras publicaciones.

estudiar primeramente el aprovechamiento y el peculiar uso que Sarrión nace de unos procedimientos estilísticos concretos (surrealismo, moderno irracionalismo, ciertas formas mitigadas de poesía narrativa), y todo el interesantísimo planteamiento causal, histórico en último término, del que su poesía surge, dejando así para el final el carácter moral de éste su primer libro. Inicuo resultaría recalcar que en este libro, como en toda obra literaria importante (como en todo lienzo o film importante), la metodización de la forma y la disciplina estilística van a cada paso directamente informadas de todo el cuadro causal que mueve al poeta.

Que es un libro de «vanguardia, muy del lado de los poetas surrealistas», esto es lo que se afirma en la solapilla de la edición, acompañando la breve nota biográfica, en la que Sarrión queda, hay que reconocerlo, muy oscuramente encuadrado. Ya hay, sin embargo, para nosotros, una ocasión favorable para hacer el primer hincapié, con la sola mención de la fecha de nacimiento del poeta, 1939, no olvidando que éste es su primer libro editado y que es calificado, aunque sea un tanto primariamente, poeta de vanguardia afín a los surrealistas. El primer hincapié lo haríamos sobre el hecho de que, admitiendo, desde luego, la gran novedad—no se diga vanguardia por temor a la confusión con otras experiencias diferentes—del libro, su autor, sin embargo, está a una distancia bastante considerable en la fecha de nacimiento del resto del grupo de los jóvenes poetas españoles al que por todo pertenece. De este hecho se derivan dos cuestiones: una, menos importante por ahora, la indudable seguridad de Sarrión en el dominio de la expresión poética, lógica, tratándose de un primer libro publicado tras muchos años de dedicación constante a la poesía, años que sabemos han sido laboriosos y autocríticos; la segunda cuestión, la importante en este momento, sería el interrogarse en qué medida esta diferencia de edad—y, por tanto, de ámbito histórico en la formación humana y cultural de nuestro poeta—podría haber influido en el desarrollo de su obra. A mí me parece que ha influido mucho, y trataré de explicarlo.

Nacido en Albacete en los últimos meses de la guerra civil, la infancia del poeta se desarrolla en los lúgubres años de la posguerra y en una de las zonas más desoladas y aun, si cabe, más aisladas del país, en el marco de la castigadísima clase media provinciana y en unas condiciones económicas nada fáciles, en unos años, recordemos, agobiantes por su clima aun guerrero y la mentalidad arbitraria para todos los problemas de la cultura. Su juventud, su primera etapa de formación intelectual, transcurre en Murcia, en cuya Universidad cursa Sarrión estudios de Derecho hasta licenciarse por dicho centro. Esto

sucede en el lustro 1956-1961, aproximadamente, en los años en que se operan en el país, por un lado, el despertar de la conciencia política universitaria, y por otro, la atracción de los jóvenes intelectuales aislados en provincias por los primeros alimentos culturales importantes llegados del extranjero, en un heterogéneo panorama que abarca desde la filosofía sartriana hasta la poesía combativa de los sudamericanos y los exilados españoles (Neruda, Nicolás Guillén, León Felipe, etc.), junto con la identificación de los poetas sociales hispanos que valerosamente estaban clamando en el desierto, afilando sus voces solitarias. En un período temporal tan corto, pero tan intenso, como el comprendido entre los años 1939-1966, desde la perspectiva de nuestro país, una cuestión de edad como la señalada, en este caso de los jóvenes poetas, puede ser definitiva. Cinco, seis, siete años menos de posguerra, y una disposición intelectual puesta a prueba en el lustro siguiente al referido, 1961-1966, más abierto sin duda a las corrientes últimas de la poesía y la cultura, varían radicalmente una personalidad artística, y la poesía y la personalidad poética de Gimferrer, Carnero o Azúa así lo prueban.

Todas estas afirmaciones no quieren significar, ya se dijo antes, que nos encontremos ante poetas esencialmente distintos, sino, al contrario, con poetas afines y contemporáneos, unidos en la asimilación de las coordenadas más interesantes y progresivas de la poesía moderna, cuyo único punto de distanciamiento sería, en unos (Sarrión, Montalbán, nacido también en 1939 y crecido, por tanto, en un ambiente similar, el primer José María Alvarez), un tributo de *desgarramiento* expresivo que, hablando del estilo propio de Sarrión —que no se desahoga, como Montalbán, en la poesía épico-narrativa de algunos modernos poetas ingleses o del catalán Ferrater—, surgiría de la influencia del Vallejo de *Trilce* y *Poemas humanos,* reforzada con toda la carga de las modernísimas aportaciones en lecturas y otros conocimientos, Pound, Cabral do Melo, Joyce, Borges, Cortázar, Cernuda, Alberti, Guillén, Aleixandre, Luis Buñuel, el grupo del postismo español, los surrealistas franceses, el cine americano, la música de jazz, conquistas que, aunque duela decirlo, no han llegado para los intelectuales españoles antes de los años 60. Es, pues, en la medida en que el poeta Sarrión es portador de unas servidumbres reflejas en su edificación psico-cultural, derivadas del influjo directo de un período de años, trascendentales en la consolidación de las corrientes artísticas españolas de posguerra, que su poesía se mueve principalmente entre los polos de dicho desgarramiento expresivo, amargo, cínico ya con el tiempo, y un irracionalismo magistralmente expresado, pero que nunca llega a ser el irracionalismo sin fronteras morales de los surrealistas

o el irracionalismo lingüístico de ascendencia burguesa de los más jóvenes poetas del grupo tantas veces nombrado.

Teatro de operaciones es, según se deduce de lo que venimos escribiendo, poesía moral, poesía en la que una gran pluralidad de elementos, la nostalgia, el sentido del humor, el irracionalismo, el desamor, la desbordante fuerza imaginativa, convergen en una síntesis de carácter moral —«recuperación moral», escribí al comienzo— en la que el autor esclarece el entorno que le ha ido acompañando en su vida, y trata de fijar, mirando al pasado, sus actuales límites humanos.

En la primera parte del libro, en la que, a efectos del contenido, predomina cierta ordenación narrativa del poema frente al fragmentarismo y ruptura lógico-sintáctica de las otras partes, especialmente de la última, Sarrión está dominado por la evocación nostálgica de su pasado, en un tono, más que melancólico, de irreversible tristeza:

mari pili cubierta de pomada
muy triste aquella niña muy abrigada
y ya ves ahora con cuatro chiquillos
mari pili poniéndose los guantes
jugando a los papás y a las mamás
en el invierno del cuarenta y siete
era el cine aquel cuarto de la plancha
y el pasillo un eterno tobogán
mari pili jugando a las cocinas
en una fiesta con mucha merienda
y de pronto las luces que se encienden
y la pantalla rota y el asombro

(«mari pili en casa de manolo». Pág. 11)

A esa primera parte, enteramente vertida al pasado, sigue un segundo apartado, encabezado por la oportuna cita de Soupault, que enlaza expresivamente con la última parte del libro, sirviendo de nexo entre los poemas iniciales, relativamente narrativos, y la total revolución sintáctica y verbal de los que cierran el libro. Esta segunda parte se compone exclusivamente de, por una parte, poemas-homenaje a famosas figuras de la literatura, Cernuda, Bretón, Eluard, Julio Cortázar, cuya magistral influencia quiere Sarrión reconocer con admiración, y por otra, de brevísimas composiciones que ostentan los tonos más distanciados de todo el libro, en la medida que tocan temas más lejanos a la influencia subjetiva del autor. En estos breves poemas, de jugosa y original construcción, todo en verso libre, alternan las visiones fantasmagóricas de una realidad mostrada a media luz, opacamente,

los carceleros descansan
de pronto la luna cierran
los labios a paletadas

recital en las islas saludos
pasaje pagado trae guitarra
entierra de una vez al pájaro.
(«Fábulas». Págs. 27-28.)

y otras composiciones, a mi entender más cargadas de futuro para la obra venidera de Sarrión, de inspiración epigramática, según la manera clásica latina, magníficamente ganada para la poesía moderna por Ernesto Cardenal gracias a sus versiones desenfadadas y anti-arqueológicas de Cátulo y Marcial y seguida por él mismo con todo acierto en su libro *Epigramas* (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1961), curiosa mezcla de ternura, furia, humor y libertad expresiva. Poemas, en el libro de Sarrión, como «San Nicolás o San Antonio»:

que este santo
tan dócil
pueda curar jaquecas
levantar a los niños
por la noche
darle novio a la novia
que esta liturgia
pueda arrebatarnos!
(Pág. 30)

o el titulado «K K K»:

tropa
blanca
ensabanada
abierta a todos los aires
del odio bufa
torvamente puritana
ungida por el petróleo
de dallas.
(Pág. 32)

son ejemplos de esta poesía epigramática que, junto a los otros breves poemas y a los poemas-homenaje citados, forman esta parte del libro, poseedora, en su serenidad distante, de una virtud rara y enormemente estimable, la de acompasar adecuadamente el ritmo emocional de la lectura del libro, cortando el lazo excesivamente sentimental que podría, para muchos lectores, unir la primera parte, nostálgica y tan cercana al corazón del poeta, con la última, expresión de los estados de ánimo más tempestuosos y las opiniones más apasionadas del autor. Este peligro aparecería, desde luego, únicamente para un cierto tipo lector, y en ningún caso está implícito en el libro, al que la preponderancia de la sátira, el sentido crítico más estricto, la constante burla de sí mismo y los pronunciamientos rotundos dejan fuera de toda posibilidad sentimentalista o emocionante.

En los poemas del tercer apartado, además de las cualidades que ya hemos ido apuntando, es en los que encontramos un vocabulario más rico, una imaginación más desbordada en los cauces de ese surrealismo trascendido, una mayor madurez; en suma, a escala general. Son poemas, en su mayoría, sostenidos en las únicas fuerzas de la alusión, la sugerencia, la reducción al absurdo, confiados directamente a las más vivas facultades receptivas de la imaginación del lector, dispuestas a rellenar los vacíos en la construcción del poema y a saltar de una sugerencia en otra, de una mínima pista ribeteada de presencias irracionales a otra:

sobre todo
no confíes en la carga de la pipa
mira que está cargada de explosivos
mira que va a estallar
que estalla
que salta como un mico
con muelles
que sube al cielo raso como una artillería
que de pronto se ha rebelado
que monta en cólera
y puede terminar todo a balazos.

(«Aviso». Pág. 44)

Un itinerario agobiante en momentos de gran intensidad, en los que es fácil entrever actitudes desesperadas en la clarividencia del mundo que rodea al poeta, culmina en el significativo poema que cierra el libro, síntesis de todo lo que nosotros hemos tratado de aclarar a lo largo de estas páginas:

un día
pintaremos ya calmados
quién sabe qué paisaje
qué corza
qué pez en una pieza de cerámica
trazos
que volverán a ser humanos tiempo
de la alegría
pero dejadme ahora
dejadme hablar a tiros
de estos paseos de estas tardes de estas
cuatro paredes tan inhabitables
de la vieja maldita fruta amarga
que se nos ha podrido muy adentro
hasta contaminar el corazón.

VICENTE MOLINA-FOIX *(Maldonado, 44. MADRID-6).*

CARLOS PRIETO: «La minería en el nuevo mundo». *Revista de Occidente*. Madrid, 1968.

La tesis de este libro, expuesta sucintamente en el capítulo I y desarrollada en los siguientes, es que la minería española en América fue la base del Imperio español; no sólo en las Indias Occidentales, estimulando descubrimientos y exploraciones y manteniendo los virreinatos, sino también, con las famosas remesas de metales preciosos, sosteniendo el Imperio español en Europa.

La búsqueda de metales preciosos y de valiosas especias contribuyeron al descubrimiento y conocimiento de países ignotos.

La sed de oro no sólo fue sentida por los españoles como estímulo para sus descubrimientos y conquistas. A esto alude el autor al recordar el mito del Bellocino de oro en la antigüedad y la exploración de California y Alaska en nuestros tiempos.

En este punto cabe preguntar: ¿Para qué querían el oro los conquistadores españoles? ¿Para volver a la metrópoli a llevar una vida tranquila y ostentosa? ¿Para gozar del cambio social que sus hazañas y sus riquezas les habían proporcionado?... No, los conquistadores iban tras el oro para hacer más conquistas, para poderlas pagar, pues es bien sabido que, salvo contadas expediciones que sufragó la Corona, casi todas fueron pagadas con el oro procedente de las conquistas ya hechas y por el de los prestamistas, que también arriesgaban sus haciendas.

La Corona daba cartas reales y privilegios, jurisdicciones y autorizaciones para imponer tributos y servicios en las tierras conquistadas, pero no dinero.

Lo que buscaban estos conquistadores, sobre todo, era fama..., como Don Quijote, pero sin los escrúpulos morales de Don Alonso Quijano el Bueno, porque los sufrimientos y peligros que exploraciones y conquistas les acarreaban —«cordilleras y desiertos, selvas y grandes ríos»—, eran más temibles y duraderos que los golpes y palizas que amo y criado sufrieron por los apacibles campos de La Mancha.

Basado en las crónicas, en las historias y en las visitas hechas a las explotaciones mineras, viejas y nuevas, de aquel continente, el autor va siguiendo, paso a paso, las gestas mineras en la América hispana, así como el consiguiente poblamiento y la inmediata colonización agrícola y ganadera que surgía en torno a los centros mineros.

No sólo es este libro una *historia de estas explotaciones mineras*, sino también una reseña de las *técnicas metalúrgicas* empleadas en ellas, algunas de las cuales fueron inventadas por los mismos metalurgistas españoles, y una exposición de los *ordenamientos legales* que

regularon los descubrimientos, explotación, beneficio y acuñación de estos preciosos metales.

Toda la obra, con ser una sencilla y objetiva exposición histórica de la minería en la América española, es, además, por el mero relato de los hechos, una exaltación de la gran empresa colonizadora de un continente. Por esto, al final del libro, antes del Indice analítico, publica una «Tabla cronológica del descubrimiento y desarrollo de la minería en el Nuevo Mundo», para refutar una apasionada afirmación de V. W. von Hagen, en su importante obra *Los grandes naturalistas en América,* en la que dice que «la historia natural de América, e incluso la historia misma, comienza en un determinado día del año 1734 en la Academie des Sciences de París, cuando se le dio a La Condamine la misión de medir un arco del meridiano en el Ecuador.

El libro, por su clara y sistemática exposición, se lee con interés y agrado.

Laín Entralgo, con elegante estilo, encuadra tema y autor en su breve Prólogo.

El grabado de la portada que representa el modo de explotar una mina a mediados del siglo XVI, es uno de los más bellos grabados que ilustran la célebre obra de Georgius Agricola, *De re metallica,* editada en Basilea en 1561. Otros grabados intercalados de distinta índole ilustran el texto de este bello libro primorosamente editado.

Visto el contenido y el continente del libro reseñado es necesario decir algo de su autor.

Con motivo de celebrarse en 1967 el centenario de la transformación del célebre Real Colegio de Minería de México en Escuela de Ingenieros, se celebraron, en el viejo palacio neoclásico, levantado allí en tiempo de Carlos IV, algunos actos conmemorativos, entre ellos un ciclo de conferencias, una de las cuales, notablemente ampliada, es este libro de Carlos Prieto.

Carlos Prieto, que es una de las personalidades más relevantes de México, nació en Oviedo en 1898, y después de licenciarse allí en Derecho, fue a México llamado por su tío don Adolfo, asturiano también, que acababa de encargarse como principal accionista de la gerencia de una empresa siderúrgica fundada en Monterrey por mejicanos y bilbaínos, a la que don Adolfo dio el primer impulso.

Sucedió Carlos a su tío en la gerencia de la Compañía Fundidora de Fierro, de Monterrey, hace más de treinta años, dándole un segundo y espectacular impulso como fundidora no sólo de Fierro sino también De Acero, convirtiéndola en el mayor complejo siderúrgico de Hispanoamérica, complementado con más de veinte empresas filiales auxiliares y complementarias de la matriz.

Al comentar la importancia y el contenido de este libro de Carlos Prieto, es necesario también divulgar lo que ha hecho para historiar la minería española en América y en ayudar a la Escuela Superior de Minas de Madrid.

En primer lugar, en 1925, apenas llegado a Méjico, publica *La Compañía Fundidora,* por su iniciativa, en edición facsimilar, la sexta española, del famosísimo *Arte de los metales,* de Alonso Barba, que se agota rápidamente, por lo cual regala las planchas a la Escuela de Minas de Madrid para que la reproduzcan, como así se hace en 1932.

Para celebrar el IV centenario del invento del método de amalgamación en el beneficio de la plata hecho por Bartolomé Medina, estimula la publicación de la importante obra sobre *La minería y la metalurgia en la América española durante la época colonial,* de Modesto Bargalló, por la editorial Fondo de Cultura Económica de Méjico, en 1955.

En 1961, la propia Compañía Fundidora, siempre bajo su inspiración, publica, también en edición facsimilar, con versión al castellano actual y dos importantes estudios técnicos, el *Diálogo del hierro y sus grandezas,* del doctor Monardes, de la edición de Sevilla de 1574.

Otras dos obras de tema metalúrgico y científico son patrocinadas por él: *Las ferrerías de los primeros veinticinco años del México independiente,* de Modesto Bargalló. México, 1965, y *Andrés Manuel del Río y su obra científica,* en el II centenario de su natalicio. México, 1966.

Pero, además de esta gestión editorial científica, española y mejicana, es necesario divulgar su generosa ayuda a la Escuela de Minas de Madrid.

Cuando la promoción de noveles ingenieros visitó las Repúblicas hispanoamericanas y el Brasil, con la ayuda suplementaria de los respectivos gobiernos, fue Carlos Prieto quien de su peculio particular pagó la estancia, viajes y visitas a minas, fábricas y escuelas de Méjico a la expedición, por no tener esta República relaciones oficiales con España; a instancia de la Escuela de Minas de Madrid le fue concedida a Carlos Prieto la Gran Cruz de Isabel la Católica.

La expedición la componían unos cincuenta alumnos, ya ingenieros, y dos profesores.

Esta fue la ocasión de conocerse personalmente Carlos Prieto e Ismael Rosso de Luna, jefe de la expedición, aunque ya conocieran los dos sus respectivas actividades profesionales. Los dos tenían dos pasiones comunes: una la *minería,* como ingeniero de prestigio internacional Rosso de Luna, y Prieto, como destacado pionero de la gran

siderurgia hispanoamericana. La otra pasión era la música, en la que los dos eran virtuosos ejecutantes: Prieto en el violín y Rosso de Luna en el piano.

Por esto al morir, aún joven, Rosso de Luna, dedica ahora Carlos Prieto esta obra: *A la memoria de Ismael Rosso de Luna, honra del Cuerpo de Ingenieros de Minas, espíritu artista, excelente amigo.*— J. Delgado Domínguez *(Diego de León, 51. MADRID).*

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1968 DEL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA, CONCEDIDO AL POETA FERNANDO GUTIERREZ GONZALEZ

El Jurado del Premio de Poesía «Leopoldo Panero» del Instituto de Cultura Hispánica correspondiente al año 1968, bajo la presidencia del director de la Real Academia Española, don Dámaso Alonso, e integrado por los señores don Gregorio Marañón, director del Instituto de Cultura Hispánica, don Manuel Halcón, don Luis Rosales y don Alonso Zamora Vicente (los tres miembros de la Real Academia Española), y don Gastón Baquero, ilustre periodista cubano y correspondiente de la Real Academia Española, y como secretario, don José Ruméu de Armas, entre los 146 trabajos presentados, en los cuales abundaban los de poetas hispanoamericanos, acordaron conceder dicho Premio al libro presentado bajo el lema «Aldebarán», titulado *Las puertas del tiempo.*

Resultó ser su autor, abierta la correspondiente plica, don Fernando Gutiérrez González, natural de Barcelona. En el diario *La Prensa,* de esta ciudad, ha ejercido la crítica de arte y libros. Es fundador de la revista *Entregas de Poesía* y Premio de Poesía «Ciudad de Barcelona» en 1950.

Entre sus libros publicados figuran:

PRIMERA TRISTEZA

LOS ANGELES DIARIOS

ANTEO E ISOLDA

(Premio de Poesía «Ciudad de Barcelona» 1950; accésit del Premio Nacional «Garcilaso» en el año 1951).

LA MUERTE SUPITAÑA

(Premio «Gerper» Ateneo de Valladolid, de novela corta, 1960).

TIEMPO

Ediciones CULTURA HISPANICA.

Ha dirigido ediciones de Clásicos y ha hecho versiones importantes de obras, como *La Odisea; La Ilíada,* de Homero; *La Divina Comedia,* de Dante; *El doctor Jivago,* y otras obras en diversos idiomas.

El Premio anual de Poesía «Leopoldo Panero» está dotado con 50.000 pesetas.

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

MADRID

CONVOCATORIA
DEL VII PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO»
CORRESPONDIENTE AL AÑO 1969

PREMIOS DE POESIA
"LEOPOLDO PANERO"

1963: FERNANDO QUIÑONES, por su trabajo *En vida.*

1964: Declarado desierto.

1965: JOSÉ LUIS PRADO NOGUEIRA, por su trabajo *La carta.*

1966: RAFAEL GUILLÉN, por su trabajo *Tercer gesto.*

1967: AQUILINO DUQUE GIMENO, por su trabajo *De palabra en palabra.*

1968: FERNANDO GUTIÉRREZ, por su trabajo *Las puertas del tiempo.*

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca por séptima vez el Premio de Poesía «Leopoldo Panero», correspondiente al año 1969, con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos.

3.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

4.ª Los trabajos se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

5.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema, y dentro del sobre, el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y «curriculum vitae».

6.ª Los trabajos, mencionando en el sobre Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo cer-

tificado o entregarse al Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3, España.

7.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas Bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1969.

8.ª La dotación del Premio de Poesía «Leopoldo Panero» del Instituto de Cultura Hispánica es de cincuenta mil pesetas.

9.ª El Jurado será nombrado por el Ilmo. Sr. Director del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.

10.ª La decisión del Jurado se hará publica el día 21 de marzo de 1970.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la Colección Poética «Leopoldo Panero» de Ediciones Cultura Hispánica, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cien ejemplares.

12.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

13.ª El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

14.ª El Jurado podrá proponer al Ilmo. Sr. Director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos. De los trabajos que fueran aceptados para su edición, el Jefe de Publicaciones de dicho Organismo podrá abrir las plicas para relacionarse con sus autores.

15.ª No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 30 de septiembre de 1970, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el Jefe del Registro General del Instituto a su destrucción.

16.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado.

Madrid, abril 1969

PREMIO JAIME EYZAGUIRRE DE LA HISPANIDAD

La Embajada de España en Santiago de Chile convoca al concurso literario anual «Premio Jaime Eyzaguirre de la Hispanidad». De esta forma la Embajada de España desea rendir homenaje permanente a la memoria del insigne hispanista, que dedicó sus mejores afanes al servicio del fortalecimiento de los vínculos espirituales que unen a los países iberoamericanos y España.

BASES

1.ª Podrán concurrir a este premio los ensayos literarios inéditos, escritos en lengua castellana, que tengan por tema la Hispanidad (en cualquiera de sus aspectos históricos, culturales, filosóficos, económicos, políticos, etcétera) y cuya extensión no sea inferior a 200 folios de treinta líneas mecanografiadas, a doble espacio.

2.ª Para los trabajos presentados se establecen dos premios de 10.000 y 5.000 escudos, respectivamente. Estos premios en ningún caso podrán ser compartidos y podrán ser declarados desiertos si a juicio del Jurado ninguna de las obras presentadas reuniera méritos suficientes.

3.ª Los originales se remitirán, por triplicado, al Departamento Cultural de la Embajada de España, Avda. República, 475, Santiago, con anterioridad al 1 de septiembre de 1969. Deberán de estar firmados con seudónimo que no sea el habitual, enviando el autor una cuarta copia de su trabajo en sobre debidamente lacrado, donde figurará su nombre y dos apellidos. Estos sobres serán solamente abiertos después de haber decidido el Jurado los ensayos premiados, por lo que únicamente en ese momento se conocerá la identificación del autor, logrando así la más absoluta objetividad.

4.ª La Embajada de España se reserva el derecho de la publicación de los ensayos premiados en España y otros países.

5.ª El Jurado de este concurso estará presidido por el excelentísimo señor Embajador de España en Santiago de Chile, don Miguel de Lojendio e Irure, e integrado por el presidente del Instituto Chileno de Cultura Hispánica de Santiago, don Pedro Lira Urquieta; el presidente de la Academia de la Historia, don Eugenio Pereira Salas; el presidente de la Asociación de la Prensa, don Germán Picó Cañas; el presidente del Instituto de Conmemoración Histórica, don René Arabena Williams; el presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, don Luis Sánchez Latorre; el presidente del Comité de Presidentes de Sociedades Españolas, don Vicente Mingo, y el Consejero cultural de la Embajada de España, don José M. Velo de Antelo, que actuará, además, de secretario.

6.ª El Jurado se reunirá entre los días 1 y 11 de octubre de 1969 y, previa deliberación habrá de decidir por mayoría simple y mediante voto individual y secreto los dos vencedores del concurso, o, en su defecto, señalar los premios que quedarían desiertos. Su fallo será inapelable y se dará a conocer el día 12 de octubre de 1969, fiesta de la Hispanidad.

NOTA.—La cuantía de los premios equivale, aproximadamente, a mil dólares el primero y quinientos el segundo.